

**Studien zur mittelalterlichen Plastik im Bereich
der Südostalpen**

Ulrike Laubert-Konietzny

1975



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41551907_0087

DISSERTATIONS- UND FOTODRUCK FRANK oHG
8 München 2, Gabelsbergerstraße 15, Tel. 2 8 0 9 0 9 0

Studien zur mittelalterlichen Plastik im Bereich
der Südostalpen

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München



vorgelegt von
Ulrike Laubert-Konietzny
in Gräfelfing/München

München 1978



Referent: Prof.Dr.Theodor Müller

Korreferent: Prof.Dr.Wolfgang Braunfels

Tag der mündlichen Prüfung: 27.2.1975

Inhaltsverzeichnis

Seite

Vorwort

Einleitung 1

I. Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Bereich
Obernburg - Laibach 4

1. Zur Werkstatt der ehemaligen Benediktiner-
abtei Obernburg 4

2. Die Sulzbacher Madonna 9

3. Das Marientympanon der ehemaligen
Deutschordenskirche in Laibach 14

4. Zur Ikonographie der Sulzbacher und der
Laibacher Madonna 19

5. Forschungsbericht zur Stilanalyse der
Madonnen in Sulzbach und Laibach 25

6. Die Stilbildung der Sulzbacher und der
Laibacher Madonna 29

II. Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Bereich
Graz - Seckau 38

1. Die Tympanon-Madonna der Stiftskirche
Mariä Himmelfahrt in Seckau 38

2. Das Marientympanon der Deutschordens-
Kirche Maria am Leech in Graz 41

3. Der Typus der Seckauer und der Grazer
Tympanon-Madonna 45

4. Forschungsbericht zu den Marientympana
in Seckau und in Graz 47

5. Die Stilbildung der Seckauer Tympanon-
Madonna 49

6. Die Stilbildung der Madonna der Leech-
kirche in Graz 52

7. Skulpturen im Umkreis der Madonnen von
Seckau und Graz 57

Ergebnisse 63

Anhang

Katalog 67

Bemerkungen zum Begriff der "Sedes Sapientiae" 80

Exkurs: Die Gruppe der Veroneser Lactans-
Madonnen 84

Anmerkungen 93

Seite

Verzeichnisse

Ortsnamen-Konkordanz	144
Abkürzungen und abgekürzt zitierte Literatur	146
Quellen- und Literaturverzeichnis	149
Abbildungsverzeichnis	166

Abbildungsnachweis

167

Vorwort

Die Darstellung der Ergebnisse meiner Beobachtungen, Untersuchungen und Überlegungen zur Erforschung der mittelalterlichen Skulptur in den südöstlichen Alpenländern kann nur additiv vorgenommen werden, da sich die Sachverhalte auf Grund der regionalen historischen Gegebenheiten einer Summierung weitgehend entziehen.

Mit Rücksicht auf die ältere Literatur werden Orte, die heute zu Jugoslawien gehören, im Text deutsch zitiert. Die amtliche Bezeichnung ist aus der Ortsnamen-Konkordanz ersichtlich, der eine Liste der mittelalterlichen Benennungen angegliedert ist.

Mein ganz besonderer Dank gebührt meinem verehrten Lehrer, Prof.Dr.Theodor Müller, der die Anregung zu diesem Thema gab, alle Schritte der Arbeit mit Interesse verfolgte und mich mit Rat und Hilfe, warnender Kritik und aufmunternder Bestätigung unterstützte.

Von vielen Seiten habe ich wertvolle Hinweise und Mitteilungen erhalten; zu danken habe ich Prof.Dr.Emilijan Cevc (Ljubljana), Dr.Renate Kroos (München), P.Dr.Benno Roth OSB (Seckau), Prof.Dr.Wilibald Sauerländer (München) und Dr.Kurt Woisetschläger (Graz). Mein Dank gilt auch den Archiven, in denen ich bei der Sichtung des Quellenmaterials volle Unterstützung fand, von P.Dr.Bernhard Demel O.T. (Wien, Zentralarchiv des Deutschen Ordens), wie auch von Dekan Dr.Marjan Smolik (Ljubljana, Seminar-Bibliothek). Von Herrn Franc Kokalj vom Landesamt für Denkmalpflege in Ljubljana habe ich ausführliche Mitteilungen über die Restaurierung der Sulzbacher Madonna erhalten. Für die freundliche Überlassung zahlreicher Fotos möchte ich Dr. Woisetschläger danken wie allen jenen, die mir das Fotografieren an Ort und Stelle erlaubt haben.

Ein besonderes Wort des Dankes gebührt meiner Mutter für ihre gewissenhafte Übersetzung der slowenischen Literatur, meinen Eltern für alle Unterstützungen und ihre rege Anteilnahme an der Entstehung der Arbeit.

Einleitung

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit einem Teilgebiet der mittelalterlichen Plastik der südöstlichen Alpenländer. Die Steinbildwerke der thronenden Maria mit Kind in Sulzbach, Laibach, Seckau und Graz sind zeitlich und stilistisch den Anfängen gotischer Monumentalplastik im Bereich der Südostalpen zuzuordnen. Der geographische Raum, dem diese Bildwerke angehören, umfaßt heute die politischen Gebiete der Steiermark und des nördlichen Slowenien.

In der Entstehungszeit dieser Bildwerke unterstanden diese Gebiete, infolge der Grenzziehung durch Karl den Großen entlang der Drau, weitgehend den beiden großen kirchlichen Metropolen, dem Patriarchat von Aquileja und dem Erzbistum Salzburg. Auch verfügten die Bistümer Freising, Brixen und Gurk über zahlreiche Besitzungen in Krain und in der Steiermark¹⁾.

Das Herzogtum Steiermark, seit 1192 mit dem Herzogtum Österreich vereinigt, reichte mit der Grafschaft Sanntal zwischen Drau, Sotla und Gurk weit nach Süden und stand bis 1246 unter der Herrschaft der Babenberger. Die Markgrafschaft Krain war meist in Personalunion dem Markgrafen von Kärnten verliehen; im 13. Jh. den Eppensteinern, Andechs-Merianern und bis 1269 den Spanheimern.²⁾ Nach den Wirren, die die Machtansprüche König Ottokars II. von Böhmen seit 1253 verursacht hatten, übernahm nach der Niederlage und Verzichtserklärung Ottokars auf Österreich, Steiermark, Kärnten und Krain Rudolf I. von Habsburg 1278 die Herrschaft. Er belehnte seinen Sohn Albrecht I. mit Österreich und Steiermark und übertrug dem Grafen von Görz-Tirol die Verwaltung der Herzogtümer Kärnten und Krain³⁾. Diese Gebiete haben eine Randstellung eingenommen.

Für die im folgenden zu besprechende Gruppe von Bildwerken erscheinen zwei Faktoren wichtig: erstens die Beziehung zu den Kunstzentren im Veneto einerseits und in Salzburg bzw. Altbayern andererseits, zweitens die aus diesen Beziehungen ersichtliche Bedeutung der überregionalen Ausstrahlungen dieser Zentren.

Wichtige Voraussetzungen für die Bearbeitung der mittelalterlichen Plastik im Südostalpenbereich sind von der "K.K.Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale" in Wien geleistet worden⁴⁾. Auf regionalem Sektor brachten Einzelberichte wertvolle Ergänzungen⁵⁾. Besonders hervorgehoben sei der umfangreiche Band von H.Folnesics und L.Planiscig, in dem die Kunstdenkmäler Istriens vorgestellt wurden⁶⁾. F.Kieslingers Arbeiten galten dem Aufspüren der Objekte und der monographischen Darstellung der mittelalterlichen Plastik in Österreich⁷⁾. Es folgten die wichtigen Studien von R.Ernst zur Klosterneuburger Madonna und von H.Beenken zum Marientympanon im Salzburger Museum Carolino Augusteum⁸⁾. Eine Reihe weiterer wichtiger Publikationen von H.Karlinger, F.Kieslinger und Th.Müller befaßte sich mit einzelnen Objekten bzw. größeren Problemkreisen zur mittelalterlichen Plastik in Österreich⁹⁾. K.Garzarolli von Thurnlackh¹⁰⁾ bezog in seine umfangreiche Arbeit zur "Mittelalterlichen Plastik in Steiermark" auch den Süden des ehemaligen Herzogtums Steiermark ein. In den 50er Jahren erschieneene Arbeiten hielten sich in der Auswahl der Objekte weitgehend an die politischen Grenzen¹¹⁾. Später wurden von slowenischer Seite die mittelalterlichen Skulpturen neu oder - soweit sie bereits in den "Mitteilungen der K.K.Zentralkommission" erfaßt waren - eingehender kritisch untersucht¹²⁾.

Die ausschließlich der gotischen Plastik in Slowenien gewidmete Ausstellung 1973 in Laibach stellte umfangreiches Material des 13. bis 16. Jh. erstmalig gesammelt vor, das in einem handbuchähnlichen Katalog von E.Cevc bearbeitet ist¹³⁾. Eine entsprechende Präsentation steierischer Skulpturen des 14. bis 16. Jh. bildete den Schwerpunkt der 1978 in St. Lambrecht veranstalteten Ausstellung "Gotik in der Steiermark". Besondere Bedeutung kommt dieser Ausstellung deswegen zu, weil auch Objekte aus Slowenien einbezogen wurden. Seit Garzarolli (1941) wurde damit erstmals wieder ein größerer Teil des ehemaligen Herzogtums Steiermark berücksichtigt¹⁴⁾.

Daß die Eigentümlichkeit der mittelalterlichen Plastik in Österreich im Vergleich zu anderen Kunstlandschaften erst verhältnismäßig spät gewürdigt wurde, ist darauf zurückzuführen, daß man, besonders mit dem Blick auf Frankreich, die Objekte des 12. und 13. Jh. in Österreich zu wenig kannte¹⁵⁾.

Die zu untersuchenden Skulpturen der thronenden Madonnen in Sulzbach¹⁶⁾ und Laibach in Krain, Seckau und Graz in der Steiermark wurden wiederholt in einem größeren Fragenkomplex erwähnt. Auf zeitliche und gewisse stilistische Zusammenhänge innerhalb der Gruppe wurde des öfteren, wenn auch nur summarisch, hingewiesen¹⁷⁾. Sobald man versuchte, diese Objekte übergreifenden Zeit- oder gar Stilbegriffen wie "Romanik" oder "Gotik" zuzuordnen, ergaben sich differente Aspekte¹⁸⁾.

I. Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Bereich
Obernburg-Laibach

Der erste Teil dieser Arbeit befaßt sich mit den Bildwerken der thronenden Maria mit Kind in Sulzbach und in Laibach. Nach Cevc sind diese in Zusammenhang zu sehen mit den noch erhaltenen Resten bauplastischer Ausstattung der ehemaligen Benediktinerabtei Obernburg. Anhand schriftlicher Quellen soll versucht werden, die Frage nach der in Obernburg tätigen Werkstatt zu klären.

1. Zur Werkstatt der ehemaligen Benediktinerabtei Obernburg

Kat.Nr. Von der mittelalterlichen Anlage der in der Markgrafschaft
6a-f Sanntal 1140 gegründeten Benediktinerabtei sind eine Reihe
Abb.9 bauplastischer Fragmente sowie der Turm an der Nordwest-
ecke der barocken Kirchenfassade erhalten geblieben. Bereits im späten 12. Jh. muß an dieser Stelle eine Kirche errichtet worden sein, da 1209 in einer Schenkung des Markgrafen Heinrich von Istrien ein der Hl.Dreifaltigkeit geweihter Hauptaltar erwähnt ist¹⁾. Die früheste urkundliche Erwähnung eines Marienaltares findet sich in einer Schenkung von 1216 "super altare sancte Marie de Obenburch"²⁾; in einer Urkunde von 1247 ist die Stiftung eines Zehent bezogen auf "altare gloriose ac perpetue deigenetricis virginis Marie in obbernburg"³⁾.

Von der Kirche des 12. Jahrhunderts ist, abgesehen vom Turm, der in den untersten Partien mit Sicherheit dieser Bauphase angehört, nichts erhalten. Da innerhalb des Neubaus von 1752⁴⁾ bisher nicht gegraben wurde, ging man bei Rekonstruktionsversuchen von einem Stich Georg Matthaeus Vischers aus dem Jahr 1680 und von einigen Visitationsprotokollen des 17. Jahrhunderts aus⁵⁾. Übereinstimmend kam man zu dem Ergebnis, es handelte sich um eine dreischiffige Basilika ohne Querschiff, mit überhöhtem Mittelschiff, drei Portalen im Westen und einer Chorlösung, die - nach dem Stich Vischers - einen überhöhten Langchor mit kleinen, halbkreisförmigen Apsiden an den Seitenschiffen verband. An Stelle

des sicher später vergrößerten Chores⁶⁾ rekonstruierten Stegenšek⁷⁾ und Zadnikar⁸⁾ eine halbrunde Hauptapsis, die durch Mauerzüge von den Nebenapsiden getrennt war. Aus weiteren Visitationsprotokollen schloß Zadnikar⁹⁾ auf drei Pfeilerpaare, rundbogige Arkaden zwischen Mittel- und Seitenschiffen, Wandpfeiler an der Innenseite der Westwand, eine Empore im Westen und auf ein Kreuzrippen- (oder -Grat-) Gewölbe über den vier Jochen des Mittelschiffes.

Von diesem Grundrißtypus ausgehend verweist Zadnikar sowohl auf Klosterkirchen in Kärnten und Steiermark (Millstatt, St. Paul i. Lavanttal, Seckau) wie auf S. Ambrogio in Mailand und die lombardisch geprägten Kirchentypen ungarischer Abteien: Sv. Benedik nad Hronom, Kapornak und Lébény¹⁰⁾. Die in Details hypothetische Rekonstruktion Zadnikars ergibt im Grundrißtypus eine engere Beziehung zu lombardischen und zu lombardisch beeinflussten Bauten als zu vergleichbaren Kirchen in Kärnten und in der Steiermark. Diese weisen keine Trennung zwischen den Apsiden auf, soweit sie nicht ohnehin dem Hirsauer Bautypus verpflichtet sind.

Über die bauplastische Ausstattung der Kirche geben uns einige noch erhaltene Kapitelle und Basen Auskunft, die teils in den Biforien des Turmes versetzt, teils im Lapidarium aufbewahrt sind. Doppelkapitelle oder größere Kapitellblöcke bestehen aus zwei bzw. vier Dreiviertelsäulen, die durch eine breite, mit einem Profil abgesetzte Hohlkehle miteinander verbunden sind. Darüber bildet sich der eigentliche Kapitellkörper aus. Zwei Kapitelle tragen Darstellungen von ineinander verschlungenen Drachen. Die Tiere haben langes, in zwei Absätzen geriefeltes Gefieder und einen vielfach gewundenen Schwanz, in den sie sich gegenseitig verbeißen. Der Kapitellkörper ist rundum gleichmäßig ausgebildet; die Tiere selbst sind weitgehend freiplastisch gearbeitet. Ein Doppelkapitell trägt stilisierte, a-jour gearbeitete Akanthusblätter, die ohne Halsring aus dem Schaft herauswachsen und, leicht nach außen gewölbt, mit den Spitzen den Abakus berühren. Ein Einzelkapitell ist in gleicher Weise mit Blattranken geschmückt. Die im Lapidarium

Abb. 8

aufbewahrten Kapitelle tragen etwa 20 cm unterhalb des eigentlichen Kapitellkörpers einen flachen Schaftring, der jede Dreiviertelsäule gesondert umgreift.

Die Frage nach der ursprünglichen Versetzung der erhaltenen Kapitelle und Basen ist von Zadnikar dahingehend beantwortet worden, daß diese - abgesehen von einigen hohen Basen, die sicher noch aus dem 12. Jahrhundert stammen - dem Kreuzgang angehörten, dessen Errichtung er in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ansetzt¹¹⁾. Die vierteiligen Kapitelle waren nach Zadnikar an den Ecken des südlich der Kirche gelegenen Kreuzganges, die Doppelkapitelle an dessen Seiten versetzt. Die Datierung in die siebziger Jahre begründet Zadnikar durch Vergleiche der Drachendarstellungen auf den Obernburger Kapitellen mit einem Kapitell aus der ehemaligen Deutschordenskirche in Laibach¹²⁾.

Abb. 9

Man kann mit Zadnikar annehmen, daß die genannten Kapitelle im Kreuzgang versetzt waren, der sicher nach Errichtung der Kirche aufgeführt wurde. Die entscheidende Frage ist, ob erst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts oder schon früher eine Bildhauerwerkstatt hier tätig war.

Die zeitliche Eingrenzung der Obernburger Kapitelle wird erschwert durch die Tatsache, daß kein anderer vergleichbarer Bau im Bereich Krain-Südsteiermark ähnliche Tier- und Pflanzendarstellungen aufweist. Die Pfarrkirchen in Spitalitsch bei Cilli¹³⁾ und Landstraß an der Gurk¹⁴⁾ weisen Knospenkapitelle und flache Tellerbasen auf, die in die erste Hälfte oder um die Jahrhundertmitte datiert werden, ebenso die Blüten- und Knospenkapitelle der Klosterkirche Landstraß¹⁵⁾. Verglichen mit diesen wirken die Tier- und Akanthuskapitelle in Obernburg altertümlich. Die Datierung Zadnikars in die zweite Hälfte des 13. Jh. scheint mir deshalb fraglich¹⁶⁾.

So spärlich die Anhaltspunkte zur Baugeschichte von Obernburg sind, die überlieferten Quellen können zur Geschichte des Klosters einigen Aufschluß geben. Das im Gebiet des Patriarchen von Aquileja 1140 gegründete Benediktinerkloster steht vom Tag seiner Stiftung an unter dem besonderen Schutz des

Patriarchen, der die Schenkung des Freien Diepold von Chagere bestätigt¹⁷⁾ und der Abtei einige Jahre später weitere Schenkungen und Rechte hinzufügt¹⁸⁾. Es gibt Bestätigungen durch die Kaiser Konrad III.¹⁹⁾ und Friedrich Barbarossa²⁰⁾.

Zu Beginn des 13. Jh. häufen sich die Urkunden²¹⁾, ganz besonders unter dem Patriarchen Berthold von Andechs-Meran²²⁾. Auf seinen Einfluß ist es wahrscheinlich zurückzuführen, daß die Fürsten von Meran dem Kloster ein Haus in Stein/Krain (nördlich von Laibach) schenken²³⁾, und daß im selben Jahr von der Probstei Dießen angekaufte Güter dem Kloster Obernburg übereignet und bestätigt werden²⁴⁾. Sowohl in der Urkunde Papst Gregors IX.²⁵⁾ als auch bei Schenkungen und Vergleichen ist der Patriarch kirchlicher und weltlicher Lehns-herr²⁶⁾.

Nach den zahlreichen Begünstigungen zwischen 1228 und 1235 beauftragt Papst Gregor IX. bereits 1237 die Bischöfe von Cittanova und Triest, die Anregung des Patriarchen Berthold, nämlich die Erhebung Obernburgs zum Bistum, zu prüfen²⁷⁾. Ebenso wichtig erscheint mir, daß durch ideelle und materielle Initiative des Abtes von Obernburg das Dominikanerinnenkloster Michelstetten, zwischen Stein und Krain gelegen, gegründet wird. Wie Obernburg untersteht auch Michelstetten direkt dem Patriarchen von Aquileja²⁸⁾.

Die vierziger Jahre bringen für Obernburg offensichtlich einige Unruhen, da wiederholt Streitsachen um Gebietszugehörigkeiten entschieden werden²⁹⁾, bis der Patriarch 1243 die Stiftung von 1140 und im Jahre 1250 seine eigenen Privilegien dem Kloster erneuert³⁰⁾. Auch der Nachfolger Bertholds, Gregor von Montelongo, urkundet für das Kloster³¹⁾. Nach 1260 finden sich jedoch nur noch Bestätigungen und Begünstigungen durch Ulrich, Herzog von Kärnten, der als "dominus Carniole" sich immer mehr der aquilejischen Rechte und Besitzungen bemächtigt, der Patriarch hingegen nur noch formell als Landesherr anerkannt wird³²⁾.

Aus den angeführten historischen Fakten geht hervor, daß die Benediktinerabtei Obernburg bereits im späten 12. Jh. eine eigene Kirche besaß, daß sie sowohl vom Patriarchen Berthold von Aquileja, als auch von Adeligen besonders gefördert, beschenkt und begünstigt wurde. Im dritten Jahrzehnt des 13. Jh. war die Abtei schon so begütert und bedeutend, daß ihre Erhebung zum Bistumssitz ernsthaft erwogen wurde. Daß etwa gleichzeitig von der Abtei die Gründung eines Nonnenklosters angeregt wurde, mag die Annahme bekräftigen, daß Obernburg mit Kirche, Kreuzgang und Konventgebäuden zu diesem Zeitpunkt ganz oder zumindest zum größten Teil vollendet war. Die Fertigstellung des Kreuzganges ist spätestens im dritten oder vierten Jahrzehnt anzusetzen.

Obwohl von der bauplastischen Ausstattung dieser Zeit nur wenig erhalten ist, wird man mit Recht auf die Tätigkeit einer größeren Bauhütte in dieser Abtei schließen dürfen. Dieser Werkstatt werden von E.Cevc³³⁾ auch die Madonna in Sulzbach, die Kapitelle und das Marientympanon in Laibach sowie das Marientympanon und die Schlußsteine der Leechkirche in Graz zugeschrieben.

I.2. Die Sulzbacher Madonna

Das Bild der thronenden Maria mit Kind ist in einem tabernakelähnlichen Aufbau im oberen Teil des Hochaltares der Pfarrkirche in Sulzbach aufgestellt.	Kat. Nr.1 Abb.1+2
--	-------------------------

Die Madonna sitzt auf einer schmalen Thronbank. Diese ist in halber Höhe mit einem umlaufenden, runden Profil verziert; auf einer überkragenden, starken Deckplatte mit abgeschrägten Ecken liegt ein etwas schmäleres Kissen. Die Muttergottes trägt ein langes, weites Kleid mit spitzem Halsausschnitt und langen Ärmeln. Es wird durch einen breiten Gürtel zusammengefaßt, der bis auf den Saum herabhängt. Ein ebenso weites Manteltuch ist über den Kopf, um die Ellbogen und auf den Knien übereinander gelegt. Maria stützt mit der Linken das Kind, das fast frontal, mit überkreuzten Beinen auf ihrem linken Knie sitzt, während ihre Rechte sein Kinn umfaßt. Das Kind ist mit einem langen Gewand und einem Manteltuch bekleidet, das die rechte Schulter freiläßt, den linken, angewinkelten Arm jedoch bedeckt. Es wendet seinen Kopf der Mutter zu, seine Rechte ist im Segensgestus vor der Brust erhoben, in der Linken hält es den Rotulus.

Der zierliche Körper der Mariengestalt ist hoch aufgerichtet. Seine leichte Drehung zum Kind ist an der zurückgenommenen Schulter erkennbar. Das Haupt Marias ist, leicht geneigt, vom übergeschlagenen Manteltuch bedeckt, das zwei lange, gewellte Haarsträhnen freigibt. Das großflächige Gesicht ist dem Kind zugewandt. Die vollen Wangen mit den starken Backenknochen gehen in ein spitzes Kinn über. Von den Flügeln der Nase zieht sich eine tiefe Einkerbung, einen scharfen Grat bildend, zum Kinn hin. Der kleine Mund deutet ein Lächeln an. Die mandelförmigen Augen sind groß und zur Hälfte vom Oberlid bedeckt. Sie liegen in tiefen Höhlen, sind stark gewölbt und reichen nahezu bis zu den seitlichen Haarstrahlen. Ober- und Unterlid sind durch einen feinen Steg plastisch angegeben. Über den Brauen wölbt sich die verhältnismäßig niedere Stirn. Obwohl Maria das Gesicht

dem Kind zuwendet, ist ihr Blick nicht auf dieses gerichtet. Der Gesichtsausdruck scheint ein Lächeln wiederzuspiegeln.

Die frontale Haltung von Mutter und Kind wird durch die Behandlung des Gewandes unterstrichen. Die Stoffmenge des dünnen, langen Kleides hat sich unter dem breiten Gürtel zu einer Vielzahl dichter, dünner Faltenstege zusammengeschoben, die über der kaum angedeuteten Brust strahlenförmig verlaufen. In U-förmigen Falten umschließt das Kleid die Beine und staut sich auf den Füßen. Zwischen den Beinen sinkt es in tiefen, parallelen Graten ein, seitlich bilden sich spitze Falten; die Saumbildung ergibt teils brüchige, teils leicht gebogene Zick-Zack-Motive. Der Mantel scheint an den Körper gepreßt, gezerrt. Auf den Schultern und Armen bilden sich zahlreiche schmale und gratige Falten. Die Mantelenden sind an beiden Armbeugen palmettenförmig über die Ellbogen gelegt. Das über die Knie gelegte Manteltuch schiebt sich links zu einem knotenartigen Gebilde zusammen. Der Mantel schließt die Beine eng ein und breitet sich auf beiden Seiten in trichterförmigen Falten aus. Der Saum bildet harte Zick-Zack-Motive. Auch in der Darstellung des Kindes wiederholt sich diese Auffassung von Körper und Gewand: es sind die gleichen Motive des "eingebundenen Armes", der gratigen Quer- und Längsfalten und des plastischen Hervortretens von Rumpf und Gliedmaßen.

Die überdehnten Proportionen der Arme und Beine sowie des langen, schmalen Körpers und die deutlich herausgearbeiteten Ellbogen stehen im Gegensatz zur starken Verkürzung der Oberschenkel und der Schultern.

Das Bildwerk hat eine breite Basis, von der es sich wie ein spitzes Dreieck bis zum Haupt Marias erhebt. Die Thronbank mit dem darauf liegenden Kissen greift in ihrer Breite nur wenig über den Gesamtumriß hinaus und wird an der Schauseite zum großen Teil von den ausgebreiteten Gewandpartien verdeckt. Sie hat eine etwas größere Sockel- und eine überkragende Deckplatte, die an der Unterseite abgeschrägt ist.

Obwohl die Komposition des Bildwerkes auf Frontalität angelegt ist, verändert sich der Eindruck, wenn man den Blick-

punkt wechselt. Wendet man sich der Körperdrehung Marias folgend nach rechts, wird das Ausmaß dieser Körperdrehung erkennbar. Zeigt sich das Kind nun in der Seitenansicht, so wendet Maria dem Betrachter Schultern und Gesicht zu, d.h. ihr Oberkörper ist so weit gedreht, daß Schulterlinie und Blickrichtung nahezu rechtwinklig auf den linken Oberschenkel bezogen sind. Jetzt wird auch ihr linker Arm sichtbar. Die Seitenansicht des Kindes läßt erkennen, wie flach es gearbeitet ist, wie Körperlichkeit durch Verkürzungen vortäuscht wird. Wendet man sich nach links, läßt sich Gleiches für die Gestalt der Maria wie auch für die Gesamtaufassung des Bildwerkes feststellen. Die Linie der Silhouette verläuft in weichen Biegungen vom flachen, deutlich geneigten Kopf über die rechte Schulter, die lange Rückenpartie, die leicht ein- und in einer Gegenbewegung wieder ausschwingt. Die voll ausgearbeitete Rückseite des Bildwerkes läßt die Körperdrehung und plastische Durchbildung vollends erkennen. Selbst wenn das Bild eine vom Thema bestimmte Schauseite dem Betrachter zuweist, ist es ringsum und in seiner Gesamtheit kompositorisch durchgestaltet.

Soweit ich feststellen konnte, geben die schriftlichen Quellen keinen Aufschluß über die Bestimmung und die ursprüngliche Aufstellung des Bildwerkes. Nach Stegenšek¹⁾ wurde die Madonna anläßlich der Errichtung eines neuen Hochaltares 1870 von ihrem "Ehrenplatz" in den Aufbau des Hochaltares versetzt²⁾. Cevc verweist auf zwei Legenden. Demnach sei die Skulptur beim Pflügen eines Ackers gefunden worden; der anderen Version zufolge sei Maria aus der Gegend von Obernburg hergewandert³⁾. Beide Legenden deuten darauf hin, daß das Marienbild erst später nach Sulzbach gelangt ist, zumal weder von einem lokalen Wunder noch von einem sonstigen besonderen Anlaß die Rede ist, der die Verehrung der Gottesmutter und damit die Errichtung einer Kirche in Sulzbach zur Folge gehabt hätte⁴⁾.

Für das Bildwerk sind auch die Angaben über die Kirche Maria Schnee in Sulzbach wenig aufschlußreich. Die früheste Erwähnung ist erst 1365⁵⁾ nachweisbar; eine Stiftung von 1415⁶⁾

ist urkundlich belegt. Für das Jahr 1485 ist eine Altar- und Kirchweihe durch Sigismund, Bischof von Laibach, gesichert⁷⁾. Die Fragen, ob es sich hierbei um einen Erweiterungs- oder Neubau handelte, ob und wieviel von einem möglichen älteren Bau erhalten geblieben ist, sind an der heutigen Kirche verschiedentlich erörtert worden⁸⁾. Soviel bleibt festzuhalten, daß bereits 1365 eine Marienkirche bestanden hat, deren Hauptaltar der Gottesmutter geweiht war. In den zahlreichen Visitationsprotokollen des 17. und 18. Jahrhunderts werden zwar die Altäre genannt, nicht aber ein singuläres Gnadenbild⁹⁾.

Die Sulzbacher Madonna mit der in Obernburg tätigen Werkstatt oder Bauhütte in Verbindung zu bringen, hat bereits Cevc erwogen¹⁰⁾. Mehrere Kriterien sprechen dafür, daß das Bildwerk ursprünglich für die Klosterkirche Obernburg gearbeitet, dort aufgestellt und verehrt wurde: erstens die überlieferten Legenden; zweitens der urkundlich 1247 in der Klosterkirche Obernburg gesicherte Marienaltar¹¹⁾; drittens der Nachweis einer in Obernburg tätigen Werkstatt, der sich auf die noch vorhandenen Reste bauplastischer Ausstattung stützt¹²⁾. Schließlich erscheint mir die Anfertigung eines solchen Bildwerkes für die Kirche des begüterten Klosters wahrscheinlicher als für die kleine, relativ unbedeutende Pfarrkirche im gleichen Dekanat¹³⁾.

Eine Übertragung des Marienbildes nach Sulzbach wäre anzunehmen im Zuge der Wirren nach der Errichtung des Bistums Laibach 1461, das mit dem Kloster Obernburg dotiert wurde. Innere Mißstände und Differenzen mit dem Bischof von Laibach hatten schließlich die Aufhebung des Konventes und die Errichtung eines weltlichen Kollegiums zur Folge¹⁴⁾. Zur Weihe der Sulzbacher Kirche 1465 durch den Laibacher Bischof Sigismund könnte das Bildwerk bereits in den der Maria geweihten Hauptaltar aufgenommen worden sein¹⁵⁾. Obwohl die erhaltenen Quellen für Obernburg weder über ein verehrtes Marienbild Auskunft geben, noch über Wallfahrten, die das Vorhandensein eines solchen Bildwerkes voraussetzen würden, halte ich dennoch für möglich, daß die rei-

che, immer wieder mit Schenkungen bedachte Benediktinerabtei dieses Marienbild in Auftrag gab¹⁶⁾. Bekräftigt wird dies durch die auf den Marienaltar bezogenen Schenkungs-urkunden von 1247¹⁷⁾ und 1262¹⁸⁾.

I.3. Das Marientympanon der ehemaligen Deutschordenskirche
in Laibach

- Kat. Das heute in der Narodna Galerija in Laibach ausgestellte
Nr.2 Tympanon hat die Proportion eines gleichseitigen Dreiecks.
Abb.3 Die gekrümmten, spitzbogig zulaufenden Kreissegmente sind
reich profiliert: ein starker und zwei schwache Rundstäbe
wechseln mit zwei schmalen Hohlkehlen. In der Mitte des Tym-
panons ist im Relief die thronende Muttergottes mit dem Kind
dargestellt.

Über einem gestuften Absatz erhebt sich die mit einem feinen
Profil geschmückte Thronbank, deren Deckplatten polygonal
abgearbeitet sind und auf denen ein dickes Kissen liegt. Ein
breites Tuch, seitlich übergeschlagen, ist darüber gelegt
und reicht bis auf die Thronstufe hinab. Jeweils seitlich
über, eigentlich hinter dem Kissen ragen zwei Säulen auf.
Auf jedem Kapitell mit Halsring, becherförmigem Kapitellkör-
per und überkragender Deckplatte sitzt ein Vogel; dieser ist
der Mitte zugewandt, dreht den Kopf dem rahmenden Profil zu,
das er mit den langen Schwanzfedern berührt. Der Thron wird
flankiert von zwei Löwen, die parallel zum Reliefgrund ge-
lagert sind, Oberkörper und Kopf jedoch nach vorne wenden.
Unter der Thronstufe liegen zwei ineinander verschlungene
Drachen. Ein flacher, dreipaßförmiger Baldachin nimmt die
Spitze des Tympanons ein.

Unter dem Baldachin thront Maria. Sie trägt ein langes, ge-
gürtetes Kleid mit spitzem Halsausschnitt, ein Manteltuch,
das über den Kopf gelegt ist, sowie eine (mit Zacken be-
setzte) Krone (vgl. Kat.Nr.2). Die Madonna umfaßt mit der
linken Hand das Kind, während sie in der rechten einen Apfel
vor der Brust hält. Ihr Haupt ist leicht dem Kind zugeneigt.
Das von gewellten Haarsträhnen gerahmte Gesicht mit großen
Augen, der langen Nase, dem schmalen, bogenförmig geschwun-
genen Mund, den weich modellierten Kinn- und Wangenpartien
und der über den scharf gezogenen Brauen aufsteigenden,
niedrigen Stirn ist nach vorne, nicht zum Kind gewandt.

Das Kind ist nahezu frontal zum Betrachter gerichtet und mit einem langen Gewand und einem Manteltuch gekleidet. Es sitzt mit überkreuzten Beinen. Die rechte Hand ist im Segensgestus erhoben, die linke hält die geschlossene Schriftrolle; das kinnlange Haar ist leicht gewellt. Das Relief ist relativ flach aus dem Block herausgearbeitet und löst sich nur am Haupt der Madonna vom Hintergrund des Bogenfeldes. Plastisch hervorgehoben werden nur der rechte Arm, die Beine und besonders die Knie der Madonna. Für den Gesamteindruck bestimmend ist das dichte Netz hartbrüchiger Falten und zackenförmiger Gewandsäume, die reliefartig über der Gestalt ausgebreitet sind.

Zu Fragen der Provenienz des Tympanons finden sich schon in den ersten Veröffentlichungen 1895 und 1899 Hinweise auf mögliche Zusammenhänge mit der alten Deutschordenskirche in Laibach. Schriftliche Quellen für diese Annahme gibt es jedoch nicht. Ebenso fehlen gesicherte Nachrichten, wann das Tympanon in die Krakauer Kapelle in Laibach überführt wurde, wo es sich bis 1974, bis zu seiner endgültigen Aufstellung in der Narodna Galerija befand¹⁾. Erwähnung findet das Tympanon erstmalig bei Vrhovnik²⁾; wenig später bringt Steška³⁾ es in Verbindung mit einem Gnadenbild, das von Johann Gregor Thalnitscher in seinem "Marianale Carnioliae" angeführt und skizziert wurde⁴⁾. Gnirs⁵⁾ übernimmt diesen Hinweis in seiner Veröffentlichung in den Mitteilungen der K.K.Zentralkommision, von ihm dann wohl Kieslinger⁶⁾, der ohne Begründung verschiedentlich von einem "Tympanon der Deutschordens-Kirche in Laibach" spricht. Steška⁷⁾ verweist später noch einmal auf eine Verbindung mit dem Gnadenbild.

Erst die Restaurierung der barocken ehemaligen Deutschordenskirche brachte genaue Hinweise⁸⁾. In den Mauern fand man eine Reihe von Kapitellresten, die heute im Stadtmuseum aufbewahrt werden. Eines dieser Kapitelle zeigt Drachendarstellungen, die in allen Einzelheiten jenen des Tympanons vergleichbar sind. Man schloß daraus, daß das Tympanon und die Kapitellreste von einer Bauhütte für den-

Kat. Nr.5
Abb.9

Abb. 5

selben Bau gearbeitet worden waren. Die Provenienz dieses Tympanons vom Portal der mittelalterlichen Deutschordenskirche wurde begründet mit dem Hinweis auf die Thematik, nämlich die Darstellung der Ordenspatronin über dem Eingangsportal, vergleichbar dem Marientympanon an der Kirche des Deutschen Ordens in Graz⁹⁾. Seit dem Fund der Kapitellreste und der Restaurierung des Tympanons ist die ursprüngliche Zugehörigkeit der erhaltenen Bauplastik zum mittelalterlichen Bau der ehemaligen Deutschordenskirche in Laibach allgemein anerkannt¹⁰⁾. Daß das von Thalnitscher erwähnte Gnadenbild nicht mit dem Marientympanon identisch sein kann, wurde von Cevc überzeugend festgestellt¹¹⁾.

Über Größe, Aussehen und Entstehungszeit der mittelalterlichen Kirche des Deutschen Ordens geben die schriftlichen Quellen keine eindeutige Auskunft.

Aus den erhaltenen Urkunden kann man annähernd schließen, wann der Deutsche Orden eine Kommende in Laibach gründete¹²⁾. Die früheste Erwähnung des Ordens in Krain findet sich in der Urkunde von 1237, in welcher Kaiser Friedrich II. die Deutschordenshäuser der Herzogtümer Österreich und Steiermark und der "Marcha Carnioliae" unter seinen besonderen Schutz stellt¹³⁾. Kozina¹⁴⁾ versuchte nachzuweisen, daß unter "Marcha Carnioliae" nicht die später dem Haus in Laibach inkorporierten Filialen Möttling und Tschernembl gemeint sein könnten; es könne nicht angenommen werden, daß das "Haus in Laibach jünger war als die beiden anderen. Denn letztere waren stets von Laibach abhängig. War nun 1237 in der Marcha Carnioliae wirklich schon der Deutsche Orden ansässig, so konnte er nur in Laibach gewesen sein. Es fehlen uns aber leider alle weiteren urkundlichen Beweise". Jüngeren Untersuchungen zufolge wird man aber mit Militzer¹⁵⁾ annehmen dürfen, daß der Deutsche Orden in Krain über Besitzungen verfügte, die 1237 in die Privilegien Friedrichs II. miteinbezogen wurden.

Sichere Anhaltspunkte geben die Urkunden, die der Spanheimer Ulrich III., Herzog von Kärnten und Herr in Krain, zugunsten des Deutschen Ordens ausstellte¹⁶⁾. Für 1256 ist die erste

Erwähnung der Ordensbrüder in Laibach überliefert: "...den brudern des Tewtschen haus, den wir haben wanung gegeben ze Laybach,..."¹⁷⁾.

Man kann mit Militzer annehmen, daß der Deutsche Orden erst unter den besonderen Begünstigungen Ulrichs III. eine Kommende in Laibach gründen konnte¹⁸⁾.

Weitere Urkunden Ulrichs III. zugunsten des Ordens folgen 1263¹⁹⁾ und 1267²⁰⁾; eine Deutschordens-Kirche wird jedoch erst 1268²¹⁾, später 1282²²⁾ und 1285²³⁾ erwähnt, während es 1277²⁴⁾ heißt: "...datu Laybacu in capella dom. theutonicorum". Die Bezeichnung "ecclesia" seit 1258 und die Erwähnung eines seit 1275 in der Kirche verehrten Gnadenbildes²⁵⁾ sind die einzigen gesicherten Daten, die über den mittelalterlichen Bau erhalten sind²⁶⁾.

Man darf wohl annehmen, daß die Kommende in Laibach auf Grund der zahlreichen Schenkungen und Freiheiten unter Herzog Ulrich III. seit der Jahrhundertmitte - vor allem in den 60^{er} Jahren - zunehmend an Vermögen und Bedeutung gewann. Sobald genügend Mittel vorhanden waren, wird man mit dem Bau einer Kirche begonnen haben. Wahrscheinlich geschah dies bald nach der Mitte des 13. Jh.²⁷⁾. Die Niederlassung der Kommende erfolgte im Bereich des "Neuen Marktes", der gegenüber dem "Alten Markt" zwischen dem Laibachfluß (Ljubljanka) und der östlichen Begrenzung der römischen Anlage in der ersten Hälfte des 13. Jh. angelegt wurde: "...in novo foro sitam circa aquam et macellum..."²⁸⁾.

Eine ungefähre Beschreibung der Deutschordens-Kirche im Zustand vor dem barocken Neubau von 1714²⁹⁾ gibt Valvasor: "Diese (die Kirche) ist auf die ruinierten Mauern der alten Stadt Aemona, in Form eines Kreuzes, nach alter Manier erbaut und nicht wissend, wann eigentlich zu dieser Lieben Frauen Kirche der Grund gelegt worden."³⁰⁾. Valvasors Stadtansicht von Laibach zeigt das "Teütsch Thor", das "Teütsch Haus" und eine benachbarte Kirche, die jedoch keinen Aufschluß gibt³¹⁾. Im folgenden ist Valvasors Begriff der "Kreuzkirche" wiederholt übernommen worden³²⁾.

Ich halte es für fraglich, ob die von Valvasor beschriebene Kirche wirklich die des 13. Jh. war; es ist eher anzunehmen, daß die Kirche nach den zahlreichen Bränden und Erdbeben im 15. und 16. Jh.³³⁾ "nach alter Manier"³⁴⁾ wiedererrichtet worden ist. Es ist möglich, daß das Tympanon schon damals von seinem ursprünglichen Platz über einem Portal entfernt und an anderer Stelle neu versetzt worden ist.

I.4. Zur Ikonographie der Sulzbacher und der Laibacher Madonna

Abb.3

Das Tympanon der ehemaligen Deutschordens-Kirche in Laibach zeigt die Darstellung der thronenden Maria mit dem links sitzenden, segnenden Christuskind. Die Einzeldarstellung ohne Begleitfiguren¹⁾ entspricht der Bedeutung, die der Muttergottes als Patronin des Ordens und damit als Patronin dieser Kirche zukam; als solche wurde sie über dem Eingangsportal besonders hervorgehoben²⁾.

Die Thronbank ist ausgezeichnet durch ein vorne gerundetes, vorspringendes Fußbrett, eine zweifach profilierte Platte und ein Kissen mit darüber gelegtem Tuch. Die flankierenden Säulchen möchte man zunächst als Thronpfosten ansehen; sie sind jedoch Stützen für den darüber gespannten Kleeblattbogen. Dieser ist als flache Architekturform aus dem Reliefgrund herausgearbeitet; er bildet keinen architektonischen Überbau. Formal kann dieser Bogen nicht als Baldachin bezeichnet werden; seiner Bedeutung nach ist er eine auszeichnende Bekrönung, wie sie im 12. und 13. Jh. geläufig ist³⁾.

Der Thron wird seitlich von liegenden Löwen flankiert. Sie sind nur zur Hälfte sichtbar und es ist nicht zu entscheiden, ob sie hinter der Thronbank liegen oder darunter. Sie sind vergleichbar dem obersten Paar der seitlich stufenweise angeordneten Löwen des Salomonischen Thrones⁴⁾. Die bildnerische Darstellung der Thematik des Thron Salomonis im Zusammenhang mit der thronenden Maria mit Kind ist seit dem 12. Jh. geläufig⁵⁾. Solche dem biblischen Text folgenden Darstellungen sind als Voraussetzung anzusehen zum Verständnis einer Thematik, wie wir sie auf dem Laibacher Tympanon vor uns haben.

Die beiden Vögel als Anspielung auf den Thron Salomonis zu deuten, entsprechend den beiden Löwen, etwa als zwei der sieben Tauben des Heiligen Geistes, ist m.E. nicht zu belegen⁶⁾. Mit ihrem gebogenen Schnabel und dem langen, spitz

Ikonographische Übereinstimmungen der Madonnen in Sulzbach und Laibach sind erkennbar. Vergleichbar ist m.E. das frontale Thronen der Muttergottes, die mit einem langen, weiten Kleid mit spitzem Halsausschnitt und langen Ärmeln, einem langen Gürtel und einem über den Kopf und um die Schultern gelegten Manteltuch bekleidet ist, das die offenen Haare freigibt. Die Laibacher Madonna trägt zusätzlich eine Krone. Übereinstimmend ist der Typus des Kindes, das mit überkreuzten Beinen auf dem linken Knie der Mutter sitzt, die segnende Rechte vor der Brust erhoben hat, in der Linken den Rotulus hält. Es trägt ein langes Gewand, darüber das Manteltuch, das die rechte Schulter freiläßt und über den angewinkelten linken Arm und über die Knie gelegt ist. Das kinnlange Haar ist leicht gewellt. Abb.1

Unterschiede der beiden Mariendarstellungen sind in der Mutter-Kind-Beziehung erkennbar: die Laibacher Madonna hält in der Rechten einen Apfel, die Muttergottes in Sulzbach umfaßt das Kinn des Kindes, das seinen Kopf ihr zuwendet. In beiden Gesten charakterisieren sich unterschiedliche ikonographische Typen, die zur "Neuen Eva" als westlichem bzw. zur liebkosenden Madonna als byzantinisierendem Typus zurückführen.

Die Darstellung der Mutter-Kind-Beziehung geht zurück auf den Typus der Hodegetria¹⁵⁾. Dieser seit dem 9. Jh. gebräuchliche Typus ist im 12. und 13. Jh. im Westen immer wieder abgewandelt worden. Die thronende Hodegetria ist dadurch gekennzeichnet, daß das Kind seitlich - meist links - auf dem Arm getragen wird, die Muttergottes ihm zugewandt oder aber frontal dargestellt sein kann¹⁶⁾. Dieser Typus, der besonders in Italien im 13. Jh. stark ausgeprägt war¹⁷⁾, ist in Laibach abgewandelt: das Kind sitzt auf dem linken Knie und wird von der Mutter nicht getragen, sondern nur gestützt. Die Mehrzahl der entsprechenden westlichen Darstellungen der thronenden Maria mit Kind zeigen eine ähnliche oder vergleichbare Umsetzung in der Stellung des Kindes. Veränderte Auffassungen der Mutter-Kind-Beziehung geben zu neuen ikonographischen Motiven Anlaß¹⁸⁾.

In der Hinwendung der Mutter zum Kind ist der Typus der Hodegetria auch für die Sulzbacher Madonna verbindlich, auch wenn die Geste der ans Kinn des Kindes gelegten Rechten als Ausdruck einer mütterlichen Beziehung interpretiert wurde¹⁹⁾. Die in der Literatur angeführten Vergleichsbeispiele zeigen durchweg den Typus der Eleusa, bei dem das Kind die Geste der Mutter erwidert oder den Arm um ihren Hals legt²⁰⁾. Das spielerisch sich frei bewegende Kind der Eleusa ist mit dem streng thronenden Typ des Sulzbacher Kindes jedoch nicht vergleichbar. Die eigenartige Verbindung mit der liebkosenden Madonna ist zu vergleichen mit der Darstellung auf einem Pfeilerfresko in der Unterkirche S.Fermo Maggiore in Verona, das in die letzten Jahrzehnte des 12. bzw. in das beginnende 13. Jh. datiert wird²¹⁾. Es zeigt eine Maria Lactans mit dem Kind, das mit überkreuzten Beinen und dem Rotulus in der Linken (die Geste der Rechten ist nicht eindeutig identifizierbar) dargestellt ist. Für die Sulzbacher Madonna ist m.E. nicht auszuschließen, daß die liebkosende Geste der Mutter aus der motivischen Anlehnung an eine Lactans-Darstellung, verbunden mit dem abgewandelten Typus einer thronenden Hodegetria, entstanden ist.

Abb.20

Daß man die Laibacher und die Sulzbacher Madonna mit byzantinischen bzw. italo-byzantinischen Darstellungen in Verbindung brachte²²⁾, erklärt sich besonders aus dem Typus des Kindes, wie er in Italien im Ducento besonders beliebt war: "... in severly hieratic pose, His body devoid of movement, the feet symetrically placed, the rright hand raised in blessing"²³⁾. Neben dem Typus mit angewinkelten Beinen ist auch jener mit überkreuzter Beinstellung gebräuchlich²⁴⁾. Der Rotulus als Attribut des auf dem Schoß der Mutter thronenden Kindes findet sich bei östlichen Darstellungen²⁵⁾, während im Westen vielfach der offene oder geschlossene Codex an seine Stelle tritt²⁶⁾. Es gibt jedoch auch zahlreiche Beispiele, die das Kind mit Rotulus zeigen²⁷⁾. Auffallend ist, daß sich für den Segensgestus mit ausgestreckter Hand - in Verbindung mit dem thronenden Kind -

wesentlich mehr Beispiele anführen lassen²⁸⁾; dies resultiert wahrscheinlich aus dem ursprünglichen Zusammenhang der Anbetung durch die Hll. Drei Könige. Der richtungsbezogene Segensgestus des Kindes ist bei isolierten Darstellungen übernommen worden. Die wenigen Beispiele, bei denen das Kind die segnende Rechte vor der Brust erhoben hat, sind meist mit dem hieratischen Typus der Nikopoia verbunden²⁹⁾.

Die Darstellung des unkindlichen Christus, bekleidet mit langem Gewand und übergelegtem Manteltuch, entspricht - in Analogie zu Haltung und Attributen - gleichermaßen dem östlichen Typus, der im Westen neben dem Kind im langen Kleid durchaus geläufig ist³⁰⁾. Die im Typus byzantinisierende Darstellung des Kindes folgt möglicherweise einheimischen Vorbildern des 12. Jh.; ein bestimmtes Marienbild ist aus der Kenntnis der erhaltenen Denkmäler und der Quellen nicht zu benennen.

Die ikonographische Gestaltung der Marienfiguren in Sulzbach und Laibach ist auf verschiedene Anregungen zurückzuführen. Das über den Kopf gelegte Manteltuch mag entstanden sein aus der Umdeutung der byzantinischen Madonnengewandung, bei der das Maphorion die Haare völlig verdeckt³¹⁾. Den Madonnen Sulzbach und Laibach vergleichbar sind hierin etwa die Madonna in Halberstadt³²⁾, jene im Schnütgen-Museum und im Erzbischöflichen Museum in Köln³³⁾. Das westliche Motiv der seitlich sichtbaren Haarsträhnen findet sich z.B. bei der Madonna des Salzburger Museums (der Mantel ist hier jedoch nicht über den Kopf gelegt)³⁴⁾, im Dom von Trient (in Verbindung mit dem Kopfschleier)³⁵⁾ oder der Madonna von Solsona (nur mit der Krone)³⁶⁾.

Westlich ist auch die Darstellung der Krone bei der Laibacher Madonna³⁷⁾. Die noch mit dem Reliefgrund verbundene blattförmige Zacke deutet auf eine Kronenform, die einen niedrigen Zackenreif mit einigen relativ hohen Aufsätzen verbindet. Ein frühes Beispiel in den österreichischen Ostalpen ist die Madonna der Gurker Westempore. Sie trägt eine hohe Zackenkrone; einfachere Kronenformen zeigen die seit-

lichen Begleitfiguren der Tugenden. Eine vergleichbare Form findet sich in der Krone der gemalten Tympanon-Madonna in Berg/Drautal³⁸⁾.

I.5. Forschungsbericht zur Stilanalyse der Madonnen in Sulzbach und Laibach

Die ersten Veröffentlichungen zur Sulzbacher Madonna und zum Laibacher Tympanon gehen in der stilistischen Beurteilung des einen wie des anderen Objektes über vorsichtige Andeutungen nicht hinaus. Stegenšek¹⁾ brachte 1903 die Sulzbacher Madonna auf Grund von Sitzmotiv, Falten- und Gewandbehandlung zunächst in Verbindung mit der Sitzmadonna des Gurker Domes und dem Mariazeller Gnadenbild²⁾. Zeitliche und stilistische Zusammenhänge jener Bildwerke wurden dabei nicht angesprochen.

Erst einige Jahrzehnte später wurden die Marienbildwerke in Sulzbach und Laibach unter Berücksichtigung anderer Bildwerke des Südostalpenraumes ikonographisch und stilistisch untersucht. Das Marien tympanon in Laibach wurde von Anton Gnirs 1918 ebenfalls in den Mitteilungen der Zentralkommision publiziert³⁾. Typus und Stil werden erstmalig annähernd definiert: "Die Gruppe zeigt noch eine durchaus ikonenhafte Auffassung und ist in ihrer Abhängigkeit von einer zeichnerischen Vorlage stark in der Fläche gehalten ..."⁴⁾ Gnirs sah retardierende und fortschrittliche Elemente nebeneinander: "In seiner Eigenart weist das frühe Bildwerk auf die Übergangszeit von der romanischen Stilrichtung zur gotischen hin, von denen erstere in den meisten Teilen des Reliefs immer noch vorherrschend geblieben ist."⁵⁾ Steška⁶⁾ dagegen hielt die Mariendarstellung des Tympanons für identisch mit dem seit 1275 verehrten Gnadenbild, das uns durch die Zeichnung J.G.Thalnitichers überliefert ist. Eine Datierung ins 13. Jh. begründete Steška mit der spezifischen Art der Faltenbildungen; wie schon Stegenšek verwies er auf die Madonna des Gurker Domes.

Franc Stelè⁷⁾ setzte als erster die Marienbildwerke in Sulzbach und in Laibach zueinander in Beziehung. Gemeinsamkeiten sah er vor allem im ikonographischen Typus begründet. Stelè setzte die beiden Skulpturen vom "noch romanisch streng repräsentativen Typus" der Madonna von Velesovo ab - die er

Abb.
5+4

um die Jahrhundertmitte datiert⁸⁾ - und sah in ihnen fortschrittliche Werke ein und derselben Bauhütte. Die gemeinsame Werkstattzugehörigkeit wird vom Formalen her nicht begründet, obwohl auch auf die steirischen Tympana in Graz und Seckau verwiesen wird⁹⁾. Die gegenüber der Madonna in Velesovo hervorgehobenen neuen Prägungen beschränken sich auf den Typus: "die für die frühe Gotik charakteristische gefühlsmäßige Vermenschlichung des Urtyps"¹⁰⁾.

Beziehungen zur Plastik des 13. Jh. im überregionalen Rahmen wurden erst anlässlich der Restaurierung des Laibacher Tympanons aufgezeigt. Velepíč¹¹⁾ und Cevc¹²⁾ stimmen in ihren Restaurierungsberichten insoweit überein, als sie italo-byzantinische Vorlagen in der Laibacher Madonna verarbeitet sehen; darüber hinaus verweist Cevc auf französische Anregungen sowie auf Einflüsse norditalienischer Bildhauerwerkstätten aus der Mitte des 13. Jh. Die Verarbeitungen verschiedener Einflüsse veranlassten Velepíč zu der Annahme, das Laibacher Tympanon sei das "Importwerk eines wandernden Meisters"¹³⁾. Die angedeuteten stilistischen Bezüge konkretisiert Cevc für das Laibacher Tympanon lediglich durch den Hinweis auf die Fesken der Gurker Westempore, die seiner Meinung nach in der gebrochenen Falten- und Gewandbehandlung und in dem lächelnden Gesicht der Muttergottes mit der Laibacher Madonna vergleichbar sind¹⁴⁾.

Von der wiederholt angesprochenen gemeinsamen Werkstattzugehörigkeit der Skulpturen in Sulzbach und Laibach ausgehend, untersucht Cevc in seinem Aufsatz über den "Meister der Sulzbacher Madonna"¹⁵⁾ diese beiden Madonnen unter ikonographischen und stilistischen Aspekten. Beim formalen Vergleich setzt er den "freieren, bewegteren" Stil der Laibacher vom "spätromanischen Formempfinden" der Sulzbacher Madonna ab und zeigt - etwa an der Art der Faltenführung - stilistische Unterschiede auf. Diese sieht Cevc begründet in der zeitlichen Distanz der beiden Objekte zueinander; auf Grund der noch stark spürbaren "romanischen stilistischen Rückwirkungen" der Sulzbacher Madonna datiert er diese um 1250, das

Laibacher Tympanon, in dem sich bereits die gotischen Gestaltungsprinzipien durchgesetzt haben, um oder nach 1260¹⁶⁾.

Die von Cevc angesprochenen überregionalen Initiativen, die auf die beiden Bildwerke eingewirkt haben könnten, werden in zwei Gruppen zusammengefaßt. Für die motivischen Einflüsse antikisierender Elemente - um den Arm geschlungene Mantelzipfel und zu einem Knoten zusammengedrehte Gewandzipfel - zitiert Cevc die Aposteltafel¹⁷⁾ und die Platte mit dem Martyrium des hl. Vinzenz im Basler Münster¹⁸⁾, die Apostelstatuen vom Pontile in S.Zeno in Verona¹⁹⁾, sowie die Karyatiden unter dem Portikus Bertazzola im Dom von Cremona²⁰⁾.

Neben den nur motivisch bedingten Analogien der angeführten Beispiele faßt Cevc in der zweiten Gruppe jene Skulpturen zusammen, die seiner Meinung nach in der Gemeinsamkeit der Stilprägung auf die beiden Sitzmadonnen eingewirkt haben: die Apostel der Camera Santa in Oviedo²¹⁾ einerseits und die Figuren am Trumeau und Gewände des Pórtico de la Gloria in Santiago di Compostella andererseits²²⁾. In diesem Zusammenhang wird besonders auf die Trumeaufigur des Jacobus Major verwiesen²³⁾; ihre spezifische Gewandbehandlung mit Faltenbündeln und Knoten, zackig verlaufenden Säumen und U-förmigen Faltenbildungen könne mit dem Gewandstil der beiden Madonnen verglichen werden. In der Gesichtsbildung der Sulzbacher Madonna sieht Cevc eine auffallende Ähnlichkeit mit jener des Daniel vom linken Gewände des Mittelportals²⁴⁾. Einflüsse des Pórtico de la Gloria und der Camera Santa, so meint Cevc, haben hier ebenso eingewirkt wie auf Nordfrankreich und Deutschland. Andererseits wird aber auch auf westliche Impulse ausgehend von den Skulpturen am Nord- und Südportal der Chartreser Kathedrale verwiesen, auf konkrete Vergleiche jedoch nicht eingegangen.

In einer jüngeren Publikation vertritt Cevc erneut die hier referierten stilistischen Bezüge²⁵⁾. Die begriffliche Be-

stimmung des in Sulzbach und Laibach aus diversen Strömungen geprägten Stiles wird als "Zackenstil" zusammengefaßt, wobei er diesen begründet als "letzte Phase in der Entwicklung, die vom Pórtico de la Gloria ihren Ausgang genommen hatte"²⁶⁾. Später stellt er jedoch den Zackenstil als parallele Stilphase neben Werke der alpenländischen Malerei (Gurk, Göss und Pettau²⁷⁾).

Die Schwierigkeit einer stilistischen Einordnung der Mariendarstellungen Sulzbach und Laibach wird erneut deutlich, wenn Cevc neben den aufgezeigten Vergleichen auch auf Skulpturen des Veroneser Kreises hinweist, auf die Gruppe der Maria-Lactans-Darstellungen²⁸⁾. Deren mögliche Ausstrahlung auf die Laibacher Madonna hatte bereits Th. Müller erwogen²⁹⁾, ohne daß dieser wichtige Hinweis aufgegriffen worden wäre³⁰⁾.

Die divergierenden stilistischen Analysen versuchen, die beiden Madonnen in ihrer Stilprägung zu den verschiedensten Kunstzentren in Abhängigkeit zu setzen, wobei sich vier Schwerpunkte abzeichnen: erstens Stilprägungen, ausgehend vom Pórtico de la Gloria, zweitens Einflüsse norditalienischen Formengutes, drittens Einwirkungen aus dem italo-byzantinischen Bereich und viertens Ausstrahlungen nordfranzösischer Bauhütten. Im folgenden soll zu diesen Thesen kritisch Stellung genommen werden.

I.6. Zur Stilbildung der Sulzbacher und der Laibacher Madonna

Für die Stilbildung der beiden Madonnen lassen sich gemeinsame Merkmale aufzeigen. Auffallend ist der geschlossene Umriß, der die Gruppe von Mutter und Kind zusammenfaßt. Dies wird wesentlich dadurch erreicht, daß das Gewand sich am Körper eng anschließt. Ein "graphisches" Relief erhält die Gewandung nur da, wo sie nicht als Folie an den Körper gebunden, sondern im freien Faltenlauf gestaltet ist.

Diese Eigentümlichkeit läßt die plastischen Werte der beiden Marienfiguren besonders augenfällig in Erscheinung treten. Die hervorgehobenen Knie, Ellbogen und Beine suggerieren bei frontaler Betrachtung ein hohes Maß körperlichen Volumens. Eine weitgehende Vergleichbarkeit äußert sich im Aufbau der Figurengruppen. Die von einem breit angelegten Sockel aufragende, nach oben sich verschmälernde Gestalt der Maria hat einen pyramidalen Aufbau. Deutlich ist dies in Sulzbach. Bei der Laibacher Madonna werden durch den breiteren Thron, die flankierenden Halbsäulen und das über die Thronbank gelegte Tuch zusätzliche kompositorische Akzente gesetzt. Die Einbindung des Kindes in den Umriß resultiert aus der Hinwendung der Mutter zum Kind. Beide Marien zeigen diese Geste, die ein breites, frontales Sitzmotiv mit einer merklichen Drehung des Oberkörpers und dem Zurücknehmen der rechten Schulter, sowie dem leichten Neigen des Kopfes verbindet.

Auch in der Gewand- und Faltenbildung sind Übereinstimmungen zu erkennen. Sie zeigen sich in der dünnen, knittrigen Stofflichkeit, den tief eingeschnittenen Falten, dem "Kleben" des Gewandes an Beinen und Thronbank, der fächerförmigen Behandlung seitlich der Beine, den scharf zackig umbrechenden Säumen des Manteltuches, den sich stauenden Falten über den Füßen. Die kalligraphische Schärfe zeigt sich deutlich am rechten Arm der beiden Madonnen, wo der um den Ellbogen gelegte Mantel sich zu scharfen Graten fast metallischen Charakters ordnet.

Besonders auffallend sind motivische Parallelen wie das unter dem Gürtel gebauschte Kleid, der Mantel, der über Kopf und Schultern gezogen und unter dem rechten Ellbogen eingeklemmt ist sowie spezifische palmetten- bzw. knotenförmige Falten-motive.

Auf diese Motive Bezug nehmend, hat Cevc¹⁾ versucht, für die Stilbildung der Madonnen in Sulzbach und Laibach Bezugspunkte aufzuzeigen. Ausgehend von Kingsley Porter²⁾ will Cevc stilbildende Komponenten aus dem Werk des Meisters Mateo für die Sitzmadonnen nachweisen. Ein Vergleich der Skulpturen des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostella mit den Madonnen Sulzbach und Laibach zeigt, daß dieser These nicht zuzustimmen ist. Bei den Aposteln der Cámara Santa in Oviedo³⁾ und den Gewandfiguren des Mateo finden sich zwar motivische Analogien. Diese Motive können jedoch nicht als Vorlage für vergleichbare Formen der Madonnen in Sulzbach und Laibach in Anspruch genommen werden. Eine stilistische Vergleichbarkeit, etwa der zackig verlaufenden Säume oder der Wülste, ist nur insofern gegeben, als die genannten Beispiele jene Byzantinismen aufweisen, wie sie seit dem Ende des 12. Jh. und in der ersten Hälfte des 13. Jh. in der abendländischen Kunst häufig und vielerorts begegnen⁴⁾.

Im Raum Verona-Venedig, also in unmittelbarer Nachbarschaft zu Krain und der Südsteiermark, sind verwandte Gewandmotive häufig zu finden⁵⁾. Für die Madonnen aufschlußreicher scheint mir der Hinweis auf die Apostel des Pontile von S.Zeno in Verona⁶⁾. Dort sind solche Motive, wie unter dem Arm durchgezogene Gewandzipfel und um Schultern und Ellbogen gestraffte Mantelpartien wiederholt verarbeitet. Die Pontile-Apostel werden um die Mitte des 13. Jh. datiert⁷⁾.

Häufig treten solche Motive schon bei älteren Werken des Veroneser Kreises auf. Aus den vielfigurigen Portalausstattungen des frühen 12. Jh., dem des Domes und jenem von S.Zeno, sind zahlreiche Beispiele zu nennen⁸⁾. Hinweisen möchte ich auf Darstellungen seitlich des Eingangsportales von S.Zeno; auf die Gestalten des Schöpfers der Genesis-Seite, auf den

Johannes der Kreuzigung und auf den Engel, der Josef im Traum erscheint; letztere auf der Seite des Neuen Testaments⁹⁾. Alle Figuren zeigen übereinstimmend das Motiv des zu einer Schlaufe zusammengefaßten Manteltuches, das um den Arm gelegt und in der Hand gehalten wird. Diesen Gewandgesten ist das entsprechende Motiv bei beiden Christuskindern der Madonnen in Sulzbach und Laibach verwandt.

Man wird eine motivische Abhängigkeit von älteren veronesischen Werken annehmen dürfen. Die entscheidende Frage ist jedoch, ob darüber hinaus auch Affinitäten in Stilbildung und Formwillen erkennbar sind.

Den Madonnen in Sulzbach und in Laibach stelle ich eine Gruppe Veroneser Bildwerke gegenüber, die thematisch und stilistisch weitgehend wohl einem gemeinsamen Vorbild folgen. Es sind dies die Einzeldarstellungen der thronenden Muttergottes, die dem Kind die Brust darreicht. Diese Abb. Bildwerke (Brüssel, Slg.Stoclet; Aquileja, Dom; ehemals 22-25,29 Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum; Verona, Palazzo Vescovile) werden im folgenden als Lactans-Madonnen angesprochen¹⁰⁾. Es handelt sich in allen Fällen um Einzeldarstellungen der thronenden Muttergottes mit Kind; mit Ausnahme des Laibacher Tympanons sind diese Darstellungen freistehende Statuen.

Auffallend sind zunächst die ikonographischen Unterschiede zwischen der stillenden Madonna mit dem rechts gehaltenen Kind und der thronenden Hodegetria mit dem links sitzenden Kind. Zwei völlig verschiedene Marientypen liegen zugrunde.

In der künstlerischen Gestaltung sind Vergleichbarkeiten jedoch erkennbar. Die in ihrer künstlerischen Invention im Exkurs dargelegte Auffassung der Mutter-Kind-Beziehung der Lactans-Madonna ist in Sulzbach ähnlich wiederzufinden; die aus dem frontalen Sitzmotiv herausgeführte Drehung des Oberkörpers, Verschiebung der Schulterpartie, das Neigen des Kopfes und daraus resultierende Sich-Hinwenden zum Kind. Die im ikonographischen Typus begründete enge Beziehung

zwischen Mutter und Kind der Lactans wird für die Sulzbacher Madonna aufgegriffen. Indem Maria das Christuskind eng an sich heranzieht, mit der Rechten sein Kinn umgreift und seinen Kopf zu sich dreht, werden spezifische Gesten einer Lactans formal umgesetzt, in den Grundtypus einer Hodegetria übernommen. Solche Beobachtungen zeigen deutlich die Überschneidungen von typologischen und formalen Aussagen, ganz besonders der Sulzbacher Madonna¹¹⁾.

Die Sulzbacher Madonna ist spiegelbildlich zu den genannten Lactans-Bildwerken angelegt; kompositorischer Aufbau wie auch künstlerische Auffassung der Mutter-Kind-Beziehung sind der Maria Lactans verpflichtet. Diese Verwandtschaft ist nicht auf ein einzelnes Bildwerk der veroneser Gruppe zu beziehen.

Um so wichtiger ist die Frage, inwieweit auch Eigentümlichkeiten der Stilbildung adaptiert werden. Vergleichbar sind der ähnlich geschlossene Umriß und die Art, wie die Gewandung mehr oder weniger eng den Körper umschließt und dadurch in der Hervorhebung von Schultern, Ellbogen und Knien plastische Akzente setzt. Für den Faltenduktus lassen sich an einigen Stellen Vergleichbarkeiten aufzeigen, wie etwa die dichte Fältelung am Oberkörper der Muttergottes, die Trichterfalten seitlich der Beine oder die U-förmigen Bildungen auf den Schienbeinen. Hier handelt es sich um Stilmerkmale, wie sie bereits im 12. Jh. auftreten¹²⁾ und in der ersten Hälfte des 13. Jh. besonders im Veneto geläufig sind¹³⁾.

Zugleich zeigen sich aber auch wesentliche Unterschiede. Wird in Sulzbach und Laibach die Gestalt mehr in die Breite bzw. Fläche entwickelt, steht demgegenüber die stark plastische Durchgestaltung der Lactans-Bildwerke. Gegensätzlich sind auch das streng traditionelle Motiv des Thronens und die bewegtere Darstellung des Sitzens; ferner das Nebeneinander von überbetonter Körperlichkeit und reliefähnlicher Gewandung einerseits und die ausgewogene Plastizität der Gestalt und raumhaltiger Gewandteile andererseits.

Zwei für die Stilbildung der Madonnen wichtige Komponenten begründen den gegenüber den Lactans-Bildwerken spürbaren Unterschied und die rückständige Auffassung: erstens das Festhalten am traditionellen Sitzeschema, zweitens der Verzicht auf eigenständige Plastizität der Gewandung. Ein Verzicht insofern, als andere veroneser Werke wie die Karyatiden im Castelvecchio in Verona und in gewisser Hinsicht die Reliefs des Taufbeckens in S.Giovanni in Fonte fortschrittlichere Auffassungen bezeugen¹⁴⁾.

Die Stilbildung der Madonnen in Sulzbach und Laibach kann folglich nicht nur von veroneser Werken des beginnenden 13. Jh. geprägt sein; sie greift auch auf Äußerungen zurück, die von anderen Gestaltungsprinzipien ausgehen. Diese Überlieferungen sind etwa zu belegen durch Darstellungen sitzender Madonnen des 12. Jh. in Oberitalien, so z.B. am Veroneser Domportal des Maestro Nicolao von 1139¹⁵⁾, am Tympanon der Kollegiatkirche in Castell'Arquato¹⁶⁾, die Sitzmadonna an der Kanzel des Domes von Fano¹⁷⁾, die Reliefplatte vom Ambo der Kathedrale in Reggio Emilia¹⁸⁾.

Sind Rückgriffe auf solche Äußerungen des 12. Jh. erkennbar, so aber auch grundlegende Unterschiede in der Gewand- und Faltenbehandlung. Die tief eingeschnittenen Falten, steilen Stege und reich gefältelten Säume sind nicht zu vergleichen mit den stark raumhaltigen Faltenbildungen, wie sie die Lactans-Madonnen seitlich aufweisen, noch mit den in die Reliefebene projizierten Trichterfalten an den Gestalten des Taufbeckens in S.Giovanni in Fonte in Verona; und sie finden sich auch nicht im älteren veroneser Kreis und bei den oberitalienischen Sitzmadonnen des 12. Jh. Die Beobachtung byzantinisierender Zacken-Säume etwa an der Gewandung der Schöpfergestalten am Portal von S.Zeno in Verona ist für die Stilanalyse der Sulzbacher und Laibacher Madonna nur insofern wichtig, als Vergleichbarkeiten überall dort erkennbar sind, wo dieses Motiv übernommen ist.

Bei den Madonnen in Sulzbach und Laibach sind auffallend die faltenreichen Säume, der scharfe, metallische Charakter der

seitlich ausschwingenden Gewandteile und die zwischen den Beinen eckig umbrechenden Falten.

Anregungen für diese Art der Gewandbildung¹⁹⁾ sind besonders unter Berücksichtigung der Affinitäten zum Bereich Verona-Oberitalien und besonders in Venedig zu suchen²⁰⁾.

Der zackig-brüchige Gewandstil der Sulzbacher Madonna ist am ehesten zu vergleichen mit jenen Ausbildungen, wie sie bei der Fortführung der Mosaikausstattung von San Marco im beginnenden 13. Jh. aufgenommen wurden²¹⁾. Der Christus-Emanuel etwa, vom linken Seitenschiff, verbindet Linearismen - lange, gerade, trichterförmig angeordnete Falten - mit Ansätzen zur zackig-brüchigen Binnengestaltung²²⁾.

Metallische Schärfe und Härte kennzeichnen auch den Stil der thronenden Muttergottes mit Kind auf der Mittelplatte der silbernen Altartafel im Museum von Torcello²³⁾.

Abb.19

Die spezifische Art der Saumbildung der Sulzbacher Madonna ist unmittelbar zu vergleichen mit entsprechenden Formen bei Gestalten der Passionsszene, resp. der Gefangennahme Christi, am Stirnbogen zwischen Pfingst- und Himmelfahrtskuppel in San Marco²⁴⁾: sich mehrfach schlängelnde Falten öffnen sich am Saum zu tütenförmigen Gebilden. Daß in der plastischen Umsetzung nur dieses stilistische Motiv verarbeitet wurde, nicht aber jenes typische, blasenförmige an den Gelenken, beweist den additiven Stilcharakter der Skulptur.

In der Gewand- und Faltenbildung sind feine Unterschiede zwischen den Madonnen in Sulzbach und Laibach erkennbar. Den dünnen Stegen der Madonna in Sulzbach, zum Teil sehr tief eingeschnitten, stehen kleine, dünne, wulstige Falten in Laibach gegenüber. Ordnen sich hier die Stoffmengen seitlich zu parallelen Graten, so knicken die Falten in Sulzbach zu kurzen, querlaufenden Fältelungen um. Auch sind Unterschiede in der Gestaltung der Säume erkennbar.

Es ist festzuhalten, daß in Laibach eine Verhärtung der Formen eintritt und gleichzeitig eine Tendenz, das gesamte Faltenwerk reliefartig auszubreiten. Dies hat zur Folge, daß die plastischen Akzente gegenüber Sulzbach weiter in den

Hintergrund treten zugunsten einer mehr linearen Formsprache.

Die aufgezeigten Unterschiede im Gewandstil der beiden Madonnen sehe ich begründet in der eindeutig replizierenden Abhängigkeit der Tympanon-Madonna von der Muttergottes in Sulzbach. Stil- und Qualitätsunterschiede erklären sich aus zwei Beobachtungen: aus der anderen Aufgabenstellung, d.h. der nicht auf sichtbare Einzelheiten angelegten Darstellung an einem Tympanon, sowie der Tatsache, daß in der Übernahme bestimmter Details der Bildhauer in Laibach nicht die gleiche Fertigkeit aufweist, wie der Meister der Sulzbacher Madonna.

Vergleicht man die beiden palmettenförmigen Manteltuchenden an der linken Hand Marias, so findet man bei der Sulzbacher Madonna die kunstvolle Darstellung eines gedrehten Gewandstückes mit gebogenen Falten, die fächerartig angeordnet sind. In Laibach zeigt sich das gleiche Motiv als ein Stück Stoff, das körper- und formlos bis auf das Kissen herabhängt. Der rechte Teil des Saumes bei der Laibacher Madonna beweist, daß auch hier der Versuch, ein Motiv zu wiederholen, nicht überzeugend gelungen ist.

Die sehr viel breiter angelegte Mittelpartie des Gewandes, die Verhärtung und im ganzen noch mehr zergliederte Oberflächenstruktur der Laibacher Madonna haben in der Forschung dazu geführt, diesen Stil als "freier, bewegter" zu charakterisieren; dieser angebliche Fortschritt gegenüber dem "spätromanischen Formempfinden" der Sulzbacher Madonna wird der Verarbeitung "gotischer Gestaltungsprinzipien" zugeschrieben. Solche werden mit dem vorsichtigen Hinweis auf die Nord- und Südportale der Chartreser Kathedrale verbunden, jedoch nicht näher beleuchtet²⁵⁾. Cevc dachte möglicherweise an Beispiele wie die Gestalten der Marienkrönung vom mittleren Nordportal²⁶⁾, die Hl. Modesta von der Nordvorhalle²⁷⁾ oder den Richter und die Fürbittenden vom Tympanon des mittleren Südportales²⁸⁾. Schon ein erster Vergleich mit den Madonnen läßt erkennen, daß an einen direkten Einfluß nicht zu denken ist.

Soweit es möglich ist, in Sulzbach und Laibach französische Stilprägungen zu erkennen aus den verschiedenen, sich überlagernden Einflüssen, so läßt sich das nur andeuten anhand von Werken, in denen französisches Formengut bereits verarbeitet ist. Die Primavera des Antelami vom Baptisterium in Parma und die Törichte Jungfrau aus den Archivolten des linken Nordportales in Chartres²⁹⁾ können in etwa aufzeigen, welche Umsetzungen in Sulzbach und Laibach noch vorgenommen wurden. Dabei handelt es sich um motivische Übernahmen: die Stoffweite der Gewandung, das Zusammenfassen in dichten, parallelen Fältelungen auf der Brust durch den (wie in Parma) hoch sitzenden Gürtel, dessen Ende lang herabhängt.

Faßt man die Einzelbeobachtungen der Stilanalyse der Madonnen von Sulzbach und Laibach zusammen, so sind folgende Ergebnisse festzuhalten.

Für die künstlerische Konzeption und Gestaltung ist die veroneser Lactans-Gruppe als die wichtigste und die entscheidende Komponente anzusehen. Dabei verbindet der Meister der Sulzbacher Madonna die Übernahme aufgezeigter Gestaltungsprinzipien mit einem anderen ikonographischen Typus.

Im Verständnis plastischer Werte wird auf Werke des 12. Jh. zurückgegriffen. Daraus erklärt sich auch das Festhalten an traditionellen Formen des Thronens in enger Anlehnung an die oberitalienischen Sitzmadonnen.

An der Gewandbehandlung ist ablesbar, wie verschiedene Gestaltungsweisen miteinander verbunden werden: Faltenbildungen, die dem Formenschatz des späten 12. Jh. entstammen, daneben, ausschlaggebend für die Gesamtgestaltung, der eindeutig an venezianische Vorbilder des ersten Drittels des 13. Jh. anschließende zackig-brüchige Faltenstil. Die französische Komponente bleibt auf indirekte Übernahmen weniger Motive beschränkt; die antikisierenden Gewandmotive finden ihre direkte Vorlage in den Gestalten des 12. Jh. in Verona.

Im Ganzen gesehen steht der Meister der Sulzbacher Madonna und damit der von ihm abhängige Bildhauer des Laibacher Tym-

panons zwischen älteren und fortschrittlicheren Strömungen. Vergleichbare Auseinandersetzungen zwischen dem "Noch" und dem "Schon" sind im Raum Oberitalien in der ersten Hälfte des 13. Jh. erkennbar. Das beste Beispiel ist hierfür die Sitzmadonna des Bostoner Museum of Fine Arts, an der gleichfalls Rückgriffe auf traditionelle Äußerungen wie auch fortschrittliche Tendenzen ablesbar sind³⁰⁾.

II. Skulpturen des 13. Jh. im Bereich Graz - Seckau

Von der Forschung wurden die Marientympana der Stiftskirche in Seckau und der Leechkirche in Graz schon früh in einem wechselseitigen Zusammenhang gesehen. In welcher Abhängigkeit stehen diese Skulpturengruppen? Sind sie einer Werkstatt zuzuordnen oder sind gemeinsame stilbildende Einflüsse erkennbar?

1. Die Tympanon-Madonna der Stiftskirche Mariä Himmelfahrt in Seckau

Kat. Das heute am Hauptportal der Stiftskirche in Seckau versetzte
Nr.3 Tympanonrelief zeigt die Darstellung der thronenden Mutter-
Abb.4 gottes mit Kind. Die Madonna sitzt frontal auf einer mit zwei Kissen belegten, auskragenden Thronbank, die seitlich von je einem liegenden Löwen flankiert wird. Den Sockel bilden zwei mit den Hälsen ineinander verschlungene Drachen.

Bekleidet mit einem langen, weiten, gegürteten Gewand und einem über den Kopf, um Schultern, Arme und über die Knie genommenen Manteltuch, umfaßt Maria mit der einen Hand das rechts sitzende Kind, in der anderen hält sie vor ihrer Brust einen Apfel. Das Kind trägt ein langes Kleid und einen Mantel mit Kapuze und umgreift mit der Rechten den Apfel, während seine Linke das Kinn der Mutter berührt. Diese neigt leicht das mit einem Kronreif geschmückte Haupt. Ihr Gesicht mit der gewölbten Stirn, den großen, durch starke Lider betonten Augen, der schmalen Nase, dem vollen, geschwungenen Mund und dem schmalen Kinn, gerahmt von weich gewellten seitlichen Haarsträhnen, ist jedoch nicht auf das Kind, sondern geradeaus gerichtet. Auch der Blick des Kindes ist nicht auf Maria bezogen, sondern der schrägen Sitzhaltung folgend zur Seite gewandt.

Die Gewandung ist nach unten und seitwärts flach, reliefartig ausgebreitet. Wulstige Falten reihen sich nebeneinander, knicken zwischen den Beinen der Madonna wiederholt scharf ab und verdecken in doppelten Gegenschwüngen das Gefieder der Tiere.

Zu Fragen der ursprünglichen Versetzung des Marientympanons sind unterschiedliche Meinungen geäußert worden, zu denen kurz Stellung genommen werden soll. Weder die heutige Versetzung des Tympanons am Hauptportal noch jene bis 1964 über dem Portal der Sakristei ist als ursprünglich belegt.

Die 1164 von Bischof Hartmann von Brixen geweihte Kirche ist eine dreischiffige, basilikale Anlage, ohne Querschiff, mit drei Apsiden im Osten, Abgrenzung des Chorus Minor, unterschiedlichem Stützenwechsel und einer Holzdecke im Mittelschiff. Basen-, Kapitel- und Friesformen weisen wie die Gesamtanlage auf verwandte Bauten der sog. Hirsauer Bauschule. Nach B.Roth ist die Planung der Westfront mit zwei Türmen und dazwischen liegender Vorhalle zu dieser Zeit bereits vorgenommen, die Ausführung erfolgt jedoch erst in der ersten Hälfte des 13. Jh. und reicht bis ins 14. Jh.¹⁾

Als Terminus ante quem für die Datierung des Marientympanons gilt der Brand im Jahre 1259, dem die Holzdecke zum Opfer fiel. Man darf annehmen, daß in der Kirche erheblicher Schaden entstanden ist, da noch 1267 ein Ablass für die Hilfe zur Wiederherstellung erteilt wird²⁾. Seit 1677 wird die Westfront durch Peter Franz Carlone und Matthias Prunner umgestaltet; 1886 durch Einsturz des Nord- und schließlich Abtragen des Südturmes völlig zerstört³⁾. Nach 1886 werden einschneidende Veränderungen vorgenommen, wie Neuerrichtung der Türme, Ausbau des Querschiffes und zahlreiche Umgestaltungen der Ausstattung im Innern⁴⁾. Eine Aufnahme des Hauptportales vor der Entrestaurierung 1964 zeigt im Tympanon eine Pantokrator-Darstellung⁵⁾. Noch 1874 befand sich nach J.Graus im Tympanon ein Tafelgemälde des 15. Jh. mit der fragmentarischen Darstellung einer Anbetung der Hll. Drei Könige⁶⁾.

Garzarolli hielt für möglich, daß das Marientympanon ursprünglich für die Liechtenstein-Kapelle gearbeitet war⁷⁾. Da diese frühestens vor 1275 begonnen, 1279 geweiht ist, ist sie als ursprünglicher Bestimmungsort auszuschließen⁸⁾. B.Roth⁹⁾ spricht sich für eine Versetzung am Hauptportal aus, gibt jedoch keine Begründung. Die Tatsache, daß das

Tympanon beschnitten ist, beweist, daß es nicht für das Portal der Sakristei bestimmt war, sondern im Zuge einer nachträglichen Versetzung umgearbeitet worden ist. An diese Stelle kann es nach B.Roth nicht vor dem Ende des 15. Jh. gelangt sein, "da erst um diese Zeit die Türöffnung in die Sakristei hergestellt wurde"¹⁰⁾.

Die wiederholte Veränderung der Westfront, besonders aber der Turmeinsturz 1886, bei dem nach B.Roth die Vorhalle stark beschädigt wurde¹¹⁾, sowie das später in das Bogenfeld des Portals eingesetzte Tafelgemälde, sprechen für eine Versetzung des Marientympansons. Es ist nach dem Brand 1259 anzusetzen, und zwar in die späten 60er Jahre, da, wie schon erwähnt, noch 1267 ein Ablaß zum Wiederaufbau erteilt wird und man sicher zuerst dringende Arbeiten wie die Wölbung des Mittelschiffes vornahm. Schließlich mag man sich entschlossen haben, das Tympanon plastisch auszuschnücken.

II.2. Das Marientympanon der Deutschordenskirche Maria am Leech in Graz

Das spitzbogige Portal an der Westfassade der Leechkirche weist eine Vielzahl unterschiedlich profilierten Rippen auf, die über einem niedrigen Sockel ohne Unterbrechung aufragen und im Scheitel zusammenlaufen. Das im Verhältnis zur Breite des Gewändes relativ schmale Tympanon liegt auf zwei mit je einer sitzenden Engelsgestalt geschmückten Konsolen auf. Kat. Nr.4

Das Tympanon zeigt im Relief die Darstellung der thronenden Muttergottes mit Kind, von einem polygonalen Baldachin bekrönt, der Reliefgrund des Tympanons ein spätgotisches Fresko mit Halbfiguren flankierender Engel hinter einem gemusterten Wandbehang, darunter zwei Wappen und die Inschrift VIRGO DEI / CELLA 1500. Abb.5

Die Madonna sitzt auf einer nicht sehr breiten Thronbank, die mit zwei Kissen belegt ist, und stützt sich mit beiden Füßen gleichmäßig auf zwei ineinander verschlungenen Drachen ab, die konsolartig das Relief nach unten abschließen. Die Muttergottes hält das Kind mit dem linken Arm, neigt den Kopf nach links, den Oberkörper leicht nach vorne und reicht dem Kind mit der Rechten einen Apfel. Sie trägt ein langes, gegürtetes Gewand und ein Manteltuch, das über den Kopf gelegt ist, nach hinten herabfällt, unter den Armen nach vorne genommen und über die Knie gebreitet ist. Auf dem Haupt trägt Maria eine hohe Zackenkrone. Das ovale Gesicht mit den großen Augen, hohen Brauen, der schmalen Nase, dem leicht geöffneten, lächelnden Mund und dem runden Kinn wird eingerahmt von in großen Wellen herabfallenden Haarsträhnen und dem haubenartig darüber gelegten Manteltuch.

Faltenlos umschließt das Kleid ihren Oberkörper und rechten Arm. Unter dem Gürtel legt es sich in feine, dichte Stege, schiebt sich auf den Füßen und seitlich der Beine in starke, wulstige Falten und legt sich am Saum in groß-

flächige, dicke Faltengebilde. Das über die Knie gelegte Manteltuch formiert sich zu großen, seitlichen Gewandfalten und zu scharfen, winkelförmigen Graten zwischen den Knien.

Das hoch gehaltene Kind hat die Beine angewinkelt, seine Haltung ist nicht eindeutig als Sitzen oder Stehen zu bestimmen. Das Kind trägt ein langes, auf der Brust geknöpft-Kleid. In der Linken hält es den Rotulus, die Rechte berührt das Kinn der Mutter; sein von kurzem, gewelltem Haar gerahmtes, rundliches, flaches Gesicht mit den schmalen Augen und einem ähnlich lächelnden Mund ist ihr jedoch nicht zugewandt. Die Gewandgestaltung ist derjenigen der Mutter vergleichbar.

Über das Deutschordens-Haus in Graz und über die Errichtung der Leechkirche sind wir besser unterrichtet als über die Kommende in Laibach. Die Niederlassung des Ordens durch die Schenkung Friedrichs II. Herzog von Österreich und Steiermark 1233¹⁾, die Übernahme einer schon bestehenden Kirche mit dem Patrozinium der Hl. Kunigunde sowie die Begünstigungen des Ordens durch Freiheiten und Besitzzuwendungen²⁾ sind urkundlich belegt, wiederholt untersucht und zitiert worden³⁾.

Wichtig für die Datierung des Marientympansons sind jene Quellen, die über die Errichtung eines Neubaus der Leechkirche Aufschluß geben. M. Tumler⁴⁾ nimmt an, daß die Kunigundenkirche beim Ungarneinfall 1250 zerstört wurde; Kohlbach⁵⁾ verweist auf die Schädigungen, die der Kommende in Graz 1255 entstanden sind und sieht damit in engem Zusammenhang den Beginn des Neubaus. Als sicher darf man annehmen, daß damit vor 1275 begonnen wurde⁶⁾. Aus den zur Förderung des Baues 1275 und 1283 ausgestellten Ablassurkunden geht eindeutig hervor, daß das Patrozinium der Hl. Kunigunde zu dieser Zeit beibehalten wurde⁷⁾. 1293 findet sich eine weitere Ablassurkunde⁸⁾, die zu divergierenden Interpretationen geführt hat. Die Annahme eines Weihedatums 1283 oder 1293, damit verbunden der Wechsel des Patroziniums

bei unterschiedlicher Datierung des Tympanons in die Jahre zwischen 1283 und 1293⁹⁾ wird neuerdings von I. Aschbauer¹⁰⁾ dahingehend korrigiert, daß auch nach einer Weihe 1293 das Patrozinium der Hl. Kunigunde beibehalten wurde, die Entstehung des Marien Tympanons jedoch um 1293 angenommen werden darf.

Es ist zwar richtig, daß in der Urkunde 1293 von einer Marienkirche nicht die Rede ist; d.h. der Titel "sancte Marie" ist nicht auf die Kirche, sondern auf den Ordens-titel zu beziehen¹¹⁾. Die Stellung des Kunigudentages innerhalb der genannten Feste, nämlich hinter Maria Magdalena, Katharina und Margarethe¹²⁾ - berechtigt aber zu der Annahme, daß die Hl. Kunigunde als Patronin der Gründungskirche zwar noch verehrt, das Hauptpatrozinium jedoch auf die Muttergottes übertragen war.

Der Wechsel des Patroziniums muß nicht erst 1293 vorgenommen worden sein, auch ist dieses Datum nicht als Weihedatum anzusehen. Das letztgenannte Fest "anniversario dedicationis" läßt darauf schließen, daß die Kirche damals bereits geweiht war¹³⁾. Dies mag zwischen 1283 und 1293 geschehen sein. Es ist anzunehmen, daß das Tympanon zu diesem Zeitpunkt über dem Eingangsportal versetzt war.

Die Leechkirche ist eine einschiffige, aus drei oblongen Jochen und einem fünfachtel-Chorschluß bestehende Anlage mit Kreuzrippengewölbe, hohen, dreiteiligen Fenstern und kräftigen, in Wasserschlägen abgesetzten Strebepfeilern¹⁴⁾. In der Anlage dem Prototyp der Sainte Chapelle verpflichtet, wird die Kirche als Hauptwerk einschiffig gewölbter Räume im Bereich der österreichischen Südostalpen angesprochen¹⁵⁾. In der Durchbildung architektonischer Einzelformen, der Rippen, des Maßwerkes und der Kapitelle schließt die Leechkirche an wenig ältere, kleinere Bauten an, die im letzten Viertel des 13. Jh. in der Steiermark entstanden waren¹⁶⁾.

Der Typus des Portales ohne Kapitellzone am Gewände setzt sich im Bereich der Ostalpen im späten 13. Jh. durch. Sieht

man vom Westportal der Stiftskirche Lilienfeld ab, die nach der Barockisierung 1725 im 19. Jh. möglicherweise verändert wurde und deren Gewänderippen noch in einer Kapitellzone zusammengefaßt sind, bilden die Portale der Dominikanerkirche in Retz und jenes der Leechkirche die frühesten Beispiele¹⁷⁾. Eine Weiterentwicklung zeigen die Portale der Wiener Minoritenkirche mit eingestelltem Trumeau¹⁸⁾.

II.3. Der Typus der Seckauer und der Grazer Tympanon-Madonna

Das Seckauer Marientympanon stimmt mit jenem in Laibach Abb. hinsichtlich der Beigabe der Drachen und Löwen überein. 3+4 Jedoch stützt sich die Seckauer Madonna mit den Füßen unmittelbar auf die Drachenköpfe; am Laibacher Tympanon liegen die Tiere unter einer vorspringenden Fußleiste. Am Seckauer Tympanon fehlen die Darstellungen der Vögel. Spiegelbildlich zu Laibach angelegt, weist die Seckauer Madonna die gleichen Darstellungsmotive auf wie Gewandung, lang herabhängenden Gürtel, Manteltuch, Haartracht, Krone¹⁾ und das Attribut des Apfels.

Unterschiedlich ist jedoch in Seckau der Typus des Kindes. Dargestellt ist nicht der hieratisch thronende Christus mit Rotulus und Segensgestus, sondern das seitlich sitzende Kind, das in seiner Gestik ganz auf die Mutter bezogen ist. Seit dem 2. Viertel des 13. Jh. läßt sich bei westlichen Umsetzungen der byzantinischen Hodegetria eine engere Beziehung zwischen Mutter und Kind beobachten²⁾. Daß häufig auch auf den Typus der Eleusa³⁾ zurückgegriffen wird und dadurch neue Mischtypen entstehen, zeigt sich am Beispiel Seckau besonders deutlich. Das Kind berührt mit der Linken das Kinn der Mutter, in der Rechten hält es den Apfel. Das Kind legt seinen Arm nicht um den Hals der Mutter, noch schmiegt es seine Wange an die ihre⁴⁾. Damit unterscheidet sich die Madonna in Seckau von gleichzeitigen Darstellungen in Steiermark-Kärnten, nämlich der Madonna der St. Lambrecht-Scheibe⁵⁾, der Gurker Westempore⁶⁾ und des Seckauer Pfeilerfreskos⁷⁾.

Einen vergleichbaren Typus der thronenden Muttergottes mit Apfel und dem sie liebkosenden Kind zeigen jene Handschriften, die Georg Swarzenski⁸⁾ um die Gumberts-Bibel der Erlanger Universitätsbibliothek cod. 121 ("Kaum vor dem letzten Viertel des 12. Jh. zu datieren") gruppiert hat; dies sind die Miniatur aus einem Psalterium in München, Bayerische Staatsbibliothek clm 23093, fol. 65v, und die ganzseitige Miniatur zu Psalm LI in Prag, Universitätsbibliothek cod. XIII E. 14, b⁹⁾.

Abb.23

Swarzenski betont "die für diese Zeit außergewöhnliche Freiheit, mit der das Kind sich zärtlich der Mutter zuwendet"¹⁰⁾; er verweist in diesem Zusammenhang auf die Madonna eines Psalteriums in Wien, Österreichische Nationalbibliothek cod.1129, fol.77¹¹⁾, weiterhin auf die Maria Lactans im Palazzo Vescovile in Verona, "auffallend vorgeschritten in der Auffassung". Swarzenski schreibt, sie hänge mit "einer Stein-Madonna in Seckau zusammen, deren Typus den Miniaturen nahesteht"¹²⁾. Daß es sich hierbei nur um die Madonna des Tympanons handeln kann, nicht aber um das Seckauer Gnadenbild¹³⁾, ist deutlich¹⁴⁾.

Abweichend von diesen Beispielen ergreift auch das Kind der Seckauer Madonna den Apfel. Vergleichsbeispiele wie die "Aachener Madonna" im Schnütgen Museum in Köln¹⁵⁾ oder die Miniatur aus der "Historia Anglorum" des Mattheus Parisiensis¹⁶⁾ zeigen, daß dies Motiv im 13. Jh. durchaus gebräuchlich ist.

Der andere Typus des Kindes äußert sich auch in der Gewandung. Das lange Hemd und das von den Schultern nach hinten herabhängende Obergewand mit Kapuze lassen die Arme frei und wirken modisch gegenüber der konventionellen Gewandung der Madonna¹⁷⁾.

Abb.5

Die Madonna der Grazer Leechkirche bringt typologisch keine wesentlichen Neuerungen. Die Darstellung der Drachen unmittelbar zu Füßen Marias wurde beibehalten, auf die Löwen wurde verzichtet. Die Muttergottes trägt die traditionelle Gewandung, bestehend aus einem gegürteten Kleid und Manteltuch, das über den Kopf gelegt ist. Auffallend modern wirken dagegen die lockige Haartracht und die hohe, durchbrochene Krone mit blatt- oder kreuzblumenförmigen Verzierungen¹⁸⁾.

Der Typus des Kindes ist dem Seckauer Tympanon vergleichbar. Es berührt mit der Rechten das Kinn der Mutter, während es in der Linken eine Schriftrolle hält. Das Kind trägt ein langes, geknöpftes Hemd und einen Mantel (mit Tassel?).

II.4. Forschungsbericht zu den Marientympana in Seckau und in Graz

Die These einer gemeinsamen Werkstattzugehörigkeit der Marientympana in Graz und Laibach wurde erstmalig von Kieslinger¹⁾ ausgesprochen, wobei er für beide Werke ein nicht mehr erhaltenes "Urbild" voraussetzte, das mit dem Deutschen Orden in Verbindung zu bringen sei. Kieslinger sah hier erste Anfänge des Loslösens der österreichisch-alpenländischen Plastik von der traditionellen Gebundenheit an den "romanischen Stil"; das Laibacher Tympanon datierte er als älteres Werk in die Jahrhundertmitte, die Madonna der Leechkirche dagegen "als vollends gotisch anzusprechen" in das Jahr 1283²⁾. In einer späteren Publikation bezog Kieslinger das Marientympanon in Seckau mit ein, das er auf Grund seiner Ähnlichkeit mit dem Grazer Tympanon um 1280 datierte³⁾.

Eingehender setzte sich Garzarolli⁴⁾ mit den stilistischen Zusammenhängen dieser drei Madonnen auseinander. Seiner Meinung nach seien die Tympana in Graz und in Laibach in der ordenseigenen Werkstatt in Graz entstanden, die Laibacher Madonna jedoch, entgegen Kieslingers These, später als diejenige in Graz, nämlich um 1290. "In Laibach ist die Komposition schlanker, reicher und daher später."

Die Madonna in Seckau datierte Garzarolli um 1260; eine Beziehung zu den Tympana in Graz und in Laibach sah er darin, daß "jüngere, im oberen Murtal (Seckau, Judenburg) geschulte Kräfte in die Dienste des Deutschen Ritterordens in Graz traten..."⁵⁾. Garzarolli kam damit nicht nur zu einer anderen Datierung. Nach seiner Meinung gehen die stilistischen Initiativen nicht von Laibach, wie Kieslinger angenommen hatte, sondern von der Obersteiermark aus. Wenig später wurde von Stelê⁶⁾ erstmalig auch die Madonna in Sulzbach in diesen Kreis einbezogen, wobei offen bleibt, welcher Werkstatt letztlich die Skulpturen zugewiesen wurden.

Seither hat sich die slowenische Forschung wiederholt mit diesem Problem auseinandergesetzt. Die These einer gemein-

samen Werkstatt wurde beibehalten⁷⁾, ihr Ausgangspunkt jedoch in den Bereich der Benediktinerabtei Obernburg verlegt. Anschließend sei die Werkstatt für den Deutschen Orden zunächst in Laibach, später in Graz tätig gewesen⁸⁾. Für die gesamte Gruppe wurden erstmalig von Cevc⁹⁾ motivische und stilistische Gemeinsamkeiten aufgezeigt, Gestaltungsprinzipien, die häufig mit dem Begriff des "Zackenstiles" umschrieben werden. Trotz stilistischer Gemeinsamkeiten setzt Cevc das Grazer Tympanon deutlich von den früheren Werken ab, indem er westliche Stilmerkmale der ersten Jahrhunderthälfte übernommen sieht (z.B. des Beau Dieu vom Mittelportal der Kathedrale in Amiens, der Skulpturen des Mittelportales der Reimser Kathedrale oder der Tympanon-Madonna der Elisabethkirche in Marburg/Lahn)¹⁰⁾. Die Madonna des Seckauer Tympanons hält Cevc auf Grund ihres "rustikalen Stiles" für ein Werk, das "am Rande unserer Werkstatt als lokales Derivat entstanden" ist¹¹⁾.

Die zeitliche Einordnung der Marienbildwerke ist nach Cevc folgende: die Madonna in Sulzbach um 1250, das Tympanon in Seckau um 1260, das Laibacher Tympanon bald nach 1260 und die Madonna der Grazer Leechkirche gleichzeitig mit der Weihe 1283¹²⁾. Zur Stilbildung urteilt K.Ginhart: "Vollends im schon gotischen Zackenstil erscheinen die Muttergottesreliefs in der Stiftskirche von Seckau (um 1260) und im Westportal (um 1280) der Grazer Leechkirche."¹³⁾

In der Stilanalyse dieser Bildwerke wird vom Phänomen des zackenbrüchigen Stiles in der Malerei der zweiten Hälfte des 13. Jh. in den österreichischen Alpenländern ausgegangen¹⁴⁾ und von einer "Übertragung oder, besser gesagt, Rückübersetzung stilistischer Eigenheiten aus der Malerei in die Plastik"¹⁵⁾ gesprochen.

II.5. Die Stilbildung der Seckauer Tympanon-Madonna

Der Gesamteindruck des Tympanons wird bestimmt durch additives Neben- bzw. Übereinander von Thronbank, Körper- und Gewandpartien, Verzicht auf eigenständige Gestaltung der Gewandung sowie spürbaren Mangel an Plastizität, der dort erkennbar ist, wo Körperlichkeit besonders hervorgehoben wird wie an den Beinen der Figur. Die flache Gestalt wird von mächtigen Falten beherrscht.

Die spezifische Auffassung plastischer Werte findet in der Laibacher Madonna ihre engste Parallele. Darüber hinaus lassen sich einzelne Motive der Gewandpartien vergleichen: die Fältelungen des Kleides unter dem Gürtel, das um den Ellbogen gestraffte Manteltuch, die seitlich ausschwingenden Trichterfalten, der zwischen den Knien in eckig umbrechenden Wülsten durchhängende Mantel und die sich auf den Füßen stauenden Gewandfalten. Die in doppelten Gegenschwüngen sich ausbreitenden Säume erinnern an entsprechende Motive der Sulzbacher Madonna.

Charakteristisch ist das flache Ausbreiten der figuralen Komposition vor oder besser auf dem Hintergrund des Tympanons. Hierin stimmen die Madonnen in Laibach und Seckau und, bei gleicher plastischer Gestaltung, die Sulzbacher Madonna überein.

Neben typologischen, kompositorischen und stilistischen Gemeinsamkeiten zeigen sich jedoch Unterschiede in der Gestaltung der Stofflichkeit. Mächtigkeit und Schwere der Seckauer Madonna beruhen auf unverhältnismäßig großen Faltenbildungen in Relation zur gesamten Gestalt. Die Säume sind dick und schwer, die Falten großflächig und in der Art der Aneinanderreihung zu fast ornamentalen Gebilden erstarrt; sie weisen keinen organischen Bezug zum Ganzen auf, sondern sind eher schematisiert, wie etwa zwischen den Beinen, an den Säumen des Manteltuches und an den seitlichen Partien des Kleides.

Die schwere Gestaltung der Seckauer Madonna wurde von Garzarolli als Zeitstil gewertet, indem er die vergleichs-

weise leichte, kleinteilige und transparente Gewandbehandlung der Laibacher Madonna als reichere und daher spätere Stilbildung deutlich absetzte¹⁾. Daß die Verhärtung und Schematisierung der Seckauer Madonna eher Zeichen eines Lokalstiles sein dürften, ist von Cevc bereits angedeutet worden²⁾. Entscheidend ist die Frage nach vergleichbaren Äußerungen im Raum Seckau-Obersteiermark, die als lokale Voraussetzungen angesprochen werden könnten.

Kat. Das Holzbildwerk der thronenden Maria mit Kind aus der Gegend
Nr.9 von Stadl an der Mur, heute im Landesmuseum Joanneum in
Abb.6 Graz³⁾, ist m.E. für unsere Gruppe wichtig. Die Muttergottes sitzt frontal auf einer Thronbank, mit dem linken Arm hält sie das Kind umfaßt, ihr rechter Arm ist ausgestreckt⁴⁾. Das leicht schräg sitzende Kind trägt kinnlanges, gewelltes Haar, ein langes Gewand und das auf der Brust übereinandergeschlagene Manteltuch. Wesentliche Stilmerkmale dieser Madonna sind die kaum differenzierte Angabe körperlichen Volumens und eine geringe Raumhaltigkeit des Gewandes. In der linken Hand hält die Madonna das Ende des Manteltuches, ähnlich wie in Sulzbach und Laibach. Obwohl Saum- und Sockelpartie an mehreren Stellen beschädigt sind, ist die spezifische Art der Faltenbildung erkennbar. Diese entspricht dem blockhaften Charakter des Bildwerkes. Die Gewandfalten sind nicht raumhaltig gestaltet; sie sind wulstförmige Stege, die durch meist parallele Eintiefungen entstanden sind⁵⁾. Die Gesichter von Mutter und Kind sind flach, mit starken Backenknochen, schmalem Kinn und niedriger Stirn. Garzarollis⁶⁾ Lokalisierung der Madonna aus Stadl nach Salzburg und seine Datierung um 1220 sind nicht aufrecht zu erhalten. Meines Erachtens ist die Muttergottes aus Stadl in ihrer Stilbildung und künstlerischen Invention von den Bildwerken in Sulzbach und Laibach abhängig; in der Obersteiermark entstanden, ist sie sicher nur wenig älter als die Madonna des Seckauer Tympanons.

In der blockhaften Gestaltung und dem Fehlen zackenbrüchiger Stilelemente kennzeichnet die Madonna aus Stadl deutlich die Situation nach der Jahrhundertmitte: das zähe Festhalten an

überlieferten Auffassungen plastischer Gestaltung, das eine nur zögernde Auseinandersetzung mit neueren Tendenzen zuläßt. Aus dieser Situation ist auch die als Lokalstil angesprochene Schwere und Massigkeit der Seckauer Madonna zu erklären, ohne daß auf Grund des spärlichen Denkmälerbestandes weitere Vergleichsbeispiele zitiert werden könnten.

Mit dem Hinweis auf die Muttergottes aus Stadl an der Mur wird neben der Seckauer Madonna an einem weiteren Werk deutlich, daß wichtige Initiativen zur Stilbildung von Sulzbach und Laibach ausgehen.

II.6. Die Stilbildung der Madonna der Leechkirche in Graz

Ein Vergleich der Marienbildwerke in Graz, Laibach und Seckau läßt wesentliche Gemeinsamkeiten erkennen: in der kompositorischen Anlage, der Art der Gewanddrapierung, dem Ausbreiten der Säume in dichten Fältelungen und ganz besonders in dem eckig-gebrochenen Lineament der Gewandung.

Ausgehend von solchen zackenbrüchigen Stilbildungen in der Malerei der zweiten Hälfte des 13. Jh. in den österreichischen Alpenländern¹⁾ hat sich die Forschung daran gewöhnt, den Begriff "Zackenstil" anzuwenden. Spezifische Stilmerkmale sieht Frodl²⁾ in der "durchorganisierten Körperlichkeit der Figuren", begründet in der Tatsache, daß sich "die Gewänder von der Körpermasse lösen und daß sie den Träger als eine raumhaltige Hülle umgeben". Daß dies für die Stilbildung gleichzeitiger Skulpturen nicht zu beobachten ist, wird mit dem behaupteten Primat der zackenbrüchigen Stilbildung in der Malerei begründet³⁾. Wenn laut W.Frodl⁴⁾ der "Zackenstil" sich in vollem Umfang erst im letzten Jahrhundertdrittel durchsetzt, die Seckauer Tympanon-Madonna eine solche Stilbildung aber bereits nach der Mitte des 13. Jh. aufweist, würde eine Frühstufe dieses Stiles in der Skulptur wahrnehmbar werden. Verwandte Stilbildungen in Plastik und Malerei der zweiten Hälfte des 13. Jh. sind als Phänomene der Gleichzeitigkeit zu verstehen.

Der scharfbrüchige Faltenstil der Madonnen in Sulzbach und Laibach knüpft an den "spätromanischen Zackenstil"⁵⁾ der genannten Werke des Veneto an⁶⁾.

Für die Madonna der Leechkirche sind gewisse Unterschiede aufzuzeigen. Die Gestalt ist stärker vorgebeugt, der Kopf ist tiefer geneigt. Mehr als bei den Madonnen in Laibach und Seckau ist hier die Untersicht des Betrachters berücksichtigt. Die verschlungenen Drachen liegen nicht als waagerechter Sockel flach unter den Füßen der Muttergottes, sondern bilden eine nach unten halbkreisförmige Konsole.

Der Kontur der Figur ist nicht in ein Schema gepreßt, wie bei den Madonnen in Sulzbach, Laibach und Seckau, sondern frei gestaltet. Auch ist eine Belebung des Physiognomischen erkennbar. Der byzantinisierende Gesichtstypus der Sulzbacher und Laibacher Madonna⁷⁾ und jene hieratische Auffassung, wie sie die Seckauer Madonna aufweist⁸⁾, werden in Graz abgelöst durch eine lebendigere Gestaltung.

Es bietet sich die Überlegung an, die neuen Stilelemente aus mittelbaren Zusammenhängen mit Ausstrahlungen des Formenkanons der französischen Kathedralplastik zu erklären.

Cevc' Verweis auf Reimser Kathedral-Skulpturen⁹⁾ ist nur auf die jüngeren Werke zu beziehen, wie auf die Archivolten des Westportales¹⁰⁾. Vergleicht man etwa die Darstellungen der linken Archivolte des linken Portales, aus den Szenen Einzug in Jerusalem und Christus am Ölberg oder einzelne stehende Archivoltenfiguren des rechten Portales, handelt es sich nur um Ähnlichkeiten, die aus der Gleichzeitigkeit resultieren. Ebenso wenig können Einflüsse der Vierge dorée vom südlichen Querhausportal in Amiens¹¹⁾ angenommen werden. Es bestehen kaum unmittelbare Vergleichbarkeiten mit der Grazer Madonna, wenngleich in der Art der Mutter-Kind-Beziehung, besonders aber in der Verlebendigung des Physiognomischen Parallelen sichtbar sind. Bei der Madonna der Leechkirche kann es sich folglich nur um mittelbare Kontakte mit der französischen Kathedralplastik handeln.

In Altbayern sind solche Auseinandersetzungen mit westlichem Formengut etwa seit der Jahrhundertmitte in den Bildwerken der Trausnitz-Kapelle in Landshut faßbar, der Kreuzigungsgruppe, den Darstellungen der Verkündigung und der Hll. Katharina und Barbara, deren Beziehung zu Stilbildungen der Skulpturen am südlichen Querhausportal des Straßburger Münsters wiederholt betont wurde¹²⁾.

Die Mehrzahl der zu nennenden Beispiele stammt aus dem letzten Viertel des 13. Jh., zumeist aus Regensburg, wo mit Beginn des Domneubaues 1275¹³⁾ Anlässe für umfangreiche bauplastische Aufträge gegeben waren.

Das besondere Interesse gilt jenen Skulpturen, die dem sog. Erminoldmeister zugeschrieben werden, nämlich die Verkündigungsgruppe an den westlichen Vierungspfeilern des Domes in Regensburg, der thronende Petrus im dortigen Museum und schließlich die namengebende Figur des sel. Erminold vom Grabmal in der Klosterkirche Prüfening¹⁴⁾. Die stilistische Zuordnung der Archivoltenfiguren vom Westportal des Basler Münsters ist übereinstimmend anerkannt, die Herleitung maßgeblicher Stilmerkmale von der neueren Forschung jedoch korrigiert worden.

Sauerländer setzt die genannten Werke in Basel und Regensburg von der Werkstatt des Straßburger Lettners ab. "Es scheint, daß alle diese Werke ausgingen von der spätesten Phase der Reimser Kathedralskulptur. Für Regensburg finden sich die nächsten Vergleichsstücke in den Archivolten des mittleren und linken Westportales von Reims und am Südquerturm der Notre-Dame in Paris."¹⁵⁾ A. Hubel konnte für die als Frühwerke des Erminoldmeisters anerkannten Archivoltenfiguren des Basler Münsters Beziehungen zu weiteren gleichzeitigen Skulpturen am Oberrhein aufzeigen¹⁶⁾.

Die Frage nach Beziehungen zum Oberrhein oder zum französischen Kronland hat auch in der Beurteilung der Reliefs des Dollingersaales zu unterschiedlichen Ergebnissen geführt¹⁷⁾. Auch die geschnitzte, stehende Muttergottes aus dem Regensburger Kollegiatstift U. lb. Frau zur Alten Kapelle¹⁸⁾ bezeugt, daß entscheidende Anregungen sich in der Auseinandersetzung mit westlichen Initiativen ergeben.

Für die Vermittlung westlicher Gestaltungsprinzipien in den Donau- und Ostalpenraum sei fernerhin eine thronende Madonna des Metropolitan Museums New York angeführt, für die W. Forsyth eine Datierung um 1280 und vorsichtige Lokalisierung nach Regensburg vorgeschlagen hat¹⁹⁾.

Die um die Jahrhundertwende entstandene Muttergottes aus dem Passauer Dom im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg hat in der Zuordnung wiederholt divergierende Beurteilungen erfahren. Auf Grund petrologischer Untersuchungen darf die

Entstehung im Bereich Regensburg als sicher angenommen werden; stilistische Voraussetzungen "in Richtung Mainz/Lothringen" sind zuletzt von Sauerländer angesprochen worden²⁰⁾.

Auf Ausstrahlungen westlicher Stilbildungen bis in den Alpenraum wurde von Th. Müller hingewiesen in Zusammenhang mit einer stehenden Muttergottes aus Tirol im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, die nach Stafski "ähnliche Formbestrebungen aufweist, wie die Tympanon-Madonna der Grazer Leechkirche"²¹⁾.

Für die Annahme, daß westliche Einflüsse durch die Ausstattung des Westportales der Elisabethkirche in Marburg/Lahn nach Graz vermittelt worden seien, sehe ich keine stilistischen Anhaltspunkte²²⁾. Die Marburger Madonna läßt in der Steifheit der körperlichen Durchbildung, der Gewandbehandlung, die die Gestalt durch wuchtige Faltenbildungen verhüllt und nicht zuletzt in dem fast stereotypen Gesichtsausdruck keinen Vergleich mit der Madonna der Leechkirche zu.

Dagegen sind stilistische Beziehungen zu Regensburger Werken erkennbar. Vergleichbarkeiten mit Werken des Erminoldmeisters²³⁾ sind allenfalls in der fächerartigen Ausbreitung des Saumes und in dem lächelnden Gesichtsausdruck zu sehen; gerade dies ist häufig wiederzufinden bei Bildwerken aus dem Bereich Regensburg, wie etwa bei der Maria Lactans aus Freising oder der Anna Selbdritt, beide im Bayerischen Nationalmuseum München²⁴⁾. Vergleichen lassen sich mit diesen Beispielen auch der Kopftypus der Grazer Madonna mit den mandelförmigen Augen, der langen, schmalen Nase, dem geschwungenen Mund, dem runden Kinn sowie mit den in weichen Wellen seitlich herabfallenden Haarsträhnen²⁵⁾.

In den Ausstrahlungsbereich der Regensburger Plastik gehört auch die stehende Maria mit Kind aus der Umgebung von Tragöß bei Leoben, heute im Landesmuseum Joanneum in Graz, die neuerdings um 1320/30 datiert wird²⁶⁾.

Für die Stilbildung der Grazer Tympanon-Madonna hat H. Bachmann auf eine "alpenländische" Gruppe von Madonnen aufmerksam gemacht²⁷⁾, die hier noch einmal angeführt wird. Bachmann nannte die Bildwerke in (damals) Wiener Privatbesitz, um 1290²⁸⁾ und aus Freistadt (OÖ) im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart²⁹⁾; hinzukommen die Madonna der Sammlung Schwartz, Mönchengladbach³⁰⁾ und diejenige der Sammlung Benario³¹⁾. Auffallend ist, daß die Madonnen in Wien, Stuttgart und Mönchengladbach mehr zu einer fülligen, weichen Gewandbehandlung neigen, während die Madonna der Slg. Benario sich durch eine weniger ausgeprägte Körperlichkeit und harte Faltenbildung auszeichnet und darin eine Vergleichbarkeit mit dem Tympanon der Grazer Leechkirche aufweist.

Der Bildhauer der Madonna der Grazer Leechkirche übernimmt Anregungen von altbairischen Skulpturen. Die Tympanon-Madonna vereint stilbildende Komponenten der Madonnen in Sulzbach und Laibach und deren Affinitäten zum Veneto mit neuen, westlichen Prägungen, verarbeitet und vermittelt durch Werke des altbairisch-österreichischen Raumes.

II.7. Skulpturen im Umkreis der Madonnen von Seckau und Graz

Die von Garzarolli¹⁾ eingeführte These zweier Werkstattkreise und davon abhängiger Skulpturen ist von Cevc²⁾ erweitert worden. Dagegen sind m.E. einige Einwände geltend zu machen.

Die Seckauer Stiftswerkstatt

Unter der Bezeichnung "Seckauer Stiftswerkstatt" sind von Garzarolli³⁾ folgende Objekte zusammengefaßt worden: das Marientympanon in Seckau, die Skulpturen der Vorhalle von St. Marein bei Knittelfeld, die heute in der Vorhalle der Stiftskirche Seckau aufgestellten Portallöwen und der Kruzifixus der Pfarrkanzlei Seckau.

Die Skulpturen in St. Marein bei Knittelfeld sind inzwischen der Vorhallenausstattung von 1448 zugewiesen worden⁴⁾.

Die Löwen der Stiftskirche Seckau waren nach B.Roth⁵⁾ ursprünglich - ähnlich wie die Löwen in S. Zeno Reichenhall - am Westportal aufgestellt. Verglichen mit Portallöwen des Salzburger Kreises des 12. und beginnenden 13. Jh. - etwa dem Löwen an der Durchfahrt des Langenhofes in Salzburg⁶⁾, aus Berchtesgaden⁷⁾ oder den Löwen von S. Zeno in Reichenhall⁸⁾ - sind die Seckauer Stücke weniger qualitativvoll, schwächer im Ausdruck. Die Tiere haben einen relativ kleinen Kopf mit einer flachen Nase über den nur wenig eingetieften Augen, kleine Ohren und ein geöffnetes Maul. Die Angabe des Felles beschränkt sich auf dichte Riefelungen. Die Pfoten und der nach vorne gelegte Schwanz sind sehr schematisch wiedergegeben.

Die Einbeziehung des Kruzifixus in der Pfarrkanzlei des Stiftes Seckau ist abzulehnen, da Gesicht, Arme und Beine überarbeitet bzw. erneuert sind⁹⁾.

Wohl aber sind die von Garzarolli nicht zu diesem Kreis gezählten Reliefs im Mittelschiff der Seckauer Stiftskirche zu berücksichtigen¹⁰⁾. Der nördliche Pfeiler des westlichen Mittelschiffjoches trägt dicht unter dem mit stilisierten Blättern geschmückten Würfelkapitell auf sechs Seiten seines

Oktogons Reliefdarstellungen, je drei nach Westen und Osten, so daß die Pfeilerseiten zum Mittel- und Seitenschiff hin leer bleiben. Auf den Ostseiten sind dargestellt: Löwe, Adler über einer kauernnden Gestalt und stehende Figur mit geöffnetem Buch; auf den Westseiten: Stier, Bischof und sitzender Mann.

Die Reliefs stimmen in Größe und Plastizität überein, sowie in der großflächigen, etwas derben und unproportionierten Gestaltungsweise. Die Gewandfalten, die Löwenmähne und die Flügel des Adlers sind nur schematisch gestaltet. Die menschlichen Gesichter haben einen starren Ausdruck.

Stil, Datierung und Thematik der Reliefs sind unterschiedlich beurteilt worden¹¹⁾. Nach Garzarolli¹²⁾ gehören die Reliefs zum Vorgängerbau des 12. Jh. Ginhart¹³⁾ hatte eine Datierung um 1180 vorgeschlagen. Die Beobachtung, daß die Reliefs über zwei Pfeilerblöcke hinweg aus einem Stein gehauen sind und die Fuge zwischen beiden Blöcken bündig ist, schließt die Möglichkeit einer Entstehung nach Vollendung des Mittelschiffes aus. Aus stilkritischen Überlegungen nahm Garzarolli eine spätere Überarbeitung einzelner Reliefs an; diese sei in Zusammenhang mit den Wiederherstellungen nach dem Brand 1259 vorgenommen worden¹⁴⁾. Nicht einzusehen ist jedoch, daß die Gestalt mit dem geöffneten Buch (nach Garzarolli Matthäus, nach B. Roth die Prophetin Anna) original, der Bischof hingegen überarbeitet sein soll¹⁵⁾. Die wulstige Faltenbehandlung der Bischofsfigur läßt an eine frühe Entstehung denken, während die scharfkantige, flache Faltenbildung der Prophetin Anna etwa den seitlichen Gewandpartien der Tympanon-Madonna vergleichbar ist. Ob aus solchen Beobachtungen auf eine nachträgliche Überarbeitung geschlossen werden darf, ist fraglich, zumal die Stilbildung der übrigen Reliefs (der sitzende Mann, der Löwe, der Stier und der Adler über einer kauernnden Gestalt) für diese These keinen Anhalt bieten¹⁶⁾. Die wenigen erhaltenen Objekte sind von geringer Qualität und so stark überarbeitet, daß ihre stilistische Zuordnung zur Madonna des Marien tympanons ungewiß bleibt.

Die Werkstatt des Deutschen Ordens in Graz

Garzarolli¹⁷⁾ ordnete dieser Werkstatt folgende Skulpturen zu: Tympanon-Madonna und Schlußsteine der Leechkirche in Kat. Graz, die Propheten-Konsole im Landesmuseum Joanneum Graz Nr.7+8 und das Marientympanon in Laibach.

In der Leechkirche befindet sich an jedem Kreuzrippengewölbe ein figural ausgeschmückter Schlußstein. Jener im Scheitel des Chores trägt die Darstellung des Kruzifixus. Dieser Abb.10 hängt mit weit ausgebreiteten, leicht angewinkelten Armen, stark ausgebogenem Körper und überkreuzten Beinen am Astkreuz, das mit drei Balkenenden über den Kreis des Schlußsteines hinausragt. Das Haupt ist nach rechts gesunken, wodurch die Krümmung der Gestalt besonders betont wird. Das an der Taille mehrfach eingeschlagene und links zu einem Knoten zusammengedrehte Lendentuch läßt die Knie unbedeckt.

Für diesen Typus des Gekreuzigten lassen sich zahlreiche Beispiele aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. anführen, wie etwa das im Psalter ms. 185 der F.F.Hofbibliothek Donaueschingen, nach 1254 datiert¹⁸⁾ oder die Darstellung des Kruzifixus im Stubenbergischen Missale der Grazer Universitätsbibliothek aus den 70er Jahren¹⁹⁾.

Die flache, kaum gebrochene Faltenbildung am Perizonium des Schlußstein-Kruzifixus läßt an Werke mit spezifisch zackenbrüchigen Stilmerkmalen denken²⁰⁾.

Der Schlußstein im östlichen Joch der Leechkirche zeigt Abb.11 das Brustbild einer gekrönten Heiligen. In der Rechten hält sie den Kreuzstab, ihre Linke ist im Redegestus erhoben. Der fest um die Schultern gezogene Mantel weist dünne, umknickende Falten auf. Am rechten Ellbogen ist das Mantelende über die Armbeuge gelegt.

Die ganzfigurige weibliche Heilige des folgenden Joches Abb.12 überragt den Kreis des Schlußsteines. Sie trägt ein langes, faltenreiches Kleid mit spitzem Halsausschnitt, Manteltuch und einen schmalen Kronreif. In der Linken hält sie den Palmwedel, die Rechte ist erhoben. Der Mantel liegt eng am

Körper an. Am linken Arm wird das Mantelende zu einem Gewandbausch zusammengefaßt. Die Säume sind zickzack-förmig gestaltet.

Abb.13 In den Reliefs der vier Schlußsteine der Leechkirche zeichnet sich jenes am westlichen Joch mit Darstellung einer ganzfigurigen Heiligen durch Größe, Plastizität und reiche Gewandbehandlung aus. Die Figur trägt über dem langen, gegürteten Kleid mit breit abgesetztem, spitzem Halsausschnitt einen weiten Mantel, der mit beiden Händen gerafft wird, auf dem Kopf die hohe Zackenkrone. In der Rechten hält sie den Palmwedel. Das lange, gewellte Haar fällt über die Schultern bis zu den Ellbogen herab. Die Faltenbildungen des Gewandes sind unruhig, brüchig und reicher als an den Figuren der übrigen Schlußsteine. Dieser Unterschied wird auch am rechten Arm deutlich, wo der Stoff sich nicht um den Ellbogen spannt, sondern zu knittrigen Falten zusammenschiebt.

Gewisse stilistische Unterschiede dieser vier Schlußsteine sind aus einer von Osten nach Westen fortschreitenden Bau-führung zu erklären²¹⁾. Diese Beobachtung bestätigt sich auch im Hinblick auf die Stilbildung der Tympanon-Madonna.

Kat. Dem Werkstattkreis der Leechkirche wurde von Garzarolli
Nr.8 außerdem die Prophetenkonsole²²⁾ im Joanneum in Graz zu-
Abb.18 wiesen. Diese ist jedoch wegen ihrer derben Faltenbildung, dem flachen Gesicht mit der schematischen Angabe des Bartes und der gedrunghenen Proportionierung nicht mit der Madonna des Tympanons zu vergleichen. Die Art der wulstigen Falten ist eher Stilmerkmalen der Seckauer Madonna vergleichbar.

Die in den späten 60er oder beginnenden 70er Jahren erbaute Michaelskapelle in Göss²⁴⁾ trägt im Rippengewölbe zwei Schlußsteine, von denen der östliche besonders interessiert.
Abb.14 Dargestellt ist nach I.Woisetschläger-Mayer²⁵⁾ der Seraph nach Jesaja (6,6-8), der einen Stein in der Rechten hält.

Der Engel trägt ein enges, langes Gewand, das fächerartig auf den Füßen abknickt. Die langen, dünnen Arme sind ausgestreckt, die rechte Hand hält den Stein, die linke ist

im Redegestus vor der Brust erhoben. Das Gesicht des Engels zeichnet sich aus durch große Augen, eine relativ breite Nase, die in die Brauen übergeht, eine niedrige Stirn, volle Wangenpartien, einen kleinen, runden Mund und ein weiches Kinn. Die Haare sind über der Stirn gescheitelt und fallen in lockigen Strähnen seitlich bis auf die Schultern herab. Auffallend ist die übergroße Angabe der Hände, denen nach der Textstelle besondere Bedeutung zukommt. Die Physiognomie ist der Laibacher Madonna vergleichbar. Hinzu kommt das Abspreizen der Arme, die Gestaltung der Hände und des Saumes.

Der Schlußstein des Westjoches zeigt die Segenshand (Dextera Dei)²⁶⁾ in der Mitte von sechs radial angeordneten Akanthusblättern; diese sind durch Bohrungen zwischen den einzelnen Blattspitzen und durch eingetiefte Adern sehr scharf ausgearbeitet. Abb.15

Eine Verwandtschaft dieser Schlußsteine mit jenen der Leechkirche ist nicht zu erkennen; wohl aber besteht eine stilistische Beziehung zum Laibacher Tympanon. Zeitlich und stilistisch wäre damit eine Verbindung gegeben zwischen den Werken Sulzbach/Laibach und Seckau.

Die von Cevc²⁷⁾ zitierten Schlußsteine der Pfarrkirche Murau²⁸⁾, nach der Weihe von 1296 etwa um 1300 entstanden, zeigen Anklänge an ältere Werke. So darf der Kruzifix im Chorschloß als Wiederholung des Grazer Vorbildes angesehen werden in Übereinstimmung des Typus, der stark ausschwingenden Hüfte, der langen Arme und übergroßen Hände. Im Ganzen wirkt die Gestalt jedoch gedungen, die Ausarbeitung des Perizoniums weniger detailliert. Abb.16

Der Engel im mittleren Joch des Chores erinnert in der Gestaltung von Gesicht und Flügeln an den Seraph der Gösser Michaelskapelle. Die Art des um Schultern und Arme gezerzten Mantels zeigt, wie lange solche Gewandmotive und Faltenstile tradiert wurden. Abb.17

Im Anschluß an die von Garzarolli und Cevc aufgeführten Skulpturen, die in mehr oder weniger engem Zusammenhang

zu den Werken der Grazer Leechkirche stehen, sei hier auf zwei weitere Werke hingewiesen, die m.E. eine Beziehung zur Stilform der Grazer Tympanon-Madonna erkennen lassen.

Die Holzfigur einer klagenden Maria aus Trofaiach²⁹⁾ ist mit der Madonna der Leechkirche verwandt und wohl gleichzeitig oder wenig später entstanden.

In Abhängigkeit von der Bauplastik der Leechkirche steht das Steinrelief, das an der nördlichen Außenwand der

Abb.7 Pfarrkirche Maria in Dorn in Preding bei Deutschlandsberg versetzt ist³⁰⁾. Dargestellt ist die auf einem vielfach profilierten Thron sitzende Muttergottes mit stehendem Kind, begleitet von einer Heiligen rechts und dem Hl.Dionysius links. In der Übernahme spezifischer Stilmerkmale erweist sich das Relief als provinzielles Werk eines an der Leechkirche geschulten Bildhauers.

Ergebnisse

Die Skulpturen der thronenden Maria mit Kind in Sulzbach und Laibach verweisen in ihrer Stilbildung auf unterschiedliche Komponenten des Veneto. In ihrer künstlerischen Invention stehen die Bildwerke in deutlicher Abhängigkeit von der Gruppe der Veroneser Lactans-Madonnen. In der Gestaltung plastischer Werte folgen die Marienskulpturen Werken des 12. Jh. in Oberitalien. Ihre spezifische Falten- und Gewandbehandlung weist neben formalen Vergleichbarkeiten mit Werken des 12. Jh. auf die hartbrüchige Formensprache venezianischer Vorbilder des ersten Drittels des 13. Jh. hin; auch werden antikisierende und gotisierende Motive verarbeitet. Retardierende und fortschrittliche Elemente sind für die Stilbildung der Madonnen in Sulzbach und in Laibach kennzeichnend.

Die Tympanon-Madonna der Stiftskirche in Seckau steht in replizierender Abhängigkeit zu jener in Laibach, wobei gewisse Stilunterschiede erkennbar sind.

Bei der Madonna der Grazer Leechkirche sind die Einwirkungen des Laibacher Tympanons noch spürbar, am deutlichsten im zackenförmig hartbrüchigen Lineament der Gewandung. Entscheidende Unterschiede gegenüber anderen in dem spezifischen Verständnis für eine neue Plastizität geschaffenen Darstellungen der Muttergottes sind aus Kontakten mit Gestaltungsprinzipien der französischen Kathedralplastik zu erklären. Einflüsse westlicher Initiativen wurden besonders von Kräften des Regensburger Kunstkreises übermittelt.

Die von Stelè, Kieslinger, Garzarolli und Cevc wiederholt ausgesprochene These einer Werkstattzusammengehörigkeit der genannten Marienbildwerke ist m.E. nicht aufrecht zu erhalten. Auf Grund vergleichbarer Reste der bauplastischen Ausstattung des Kreuzganges der Benediktinerabtei Obernburg und der Deutschordenskirche in Laibach wurde - übereinstimmend mit Cevc - versucht nachzuweisen, daß die Madonnen in Sulzbach und in Laibach in der Obernburger Werkstatt entstanden sind.

In Krain und in der Steiermark habe ich keine vergleichbaren Denkmäler gefunden.

Die Anlage der Obernburger Kirche ist (auch bei vorsichtiger Übernahme der Rekonstruktion) lombardischen Bautypen vergleichbar. Für die in Obernburg spezifische Art der Kapitellgestaltung mit dem tief sitzenden Halsring sind keine Vergleichsbeispiele zu finden. Der besonders in der Zisterzienserarchitektur gebräuchliche Schaftring sitzt nicht so dicht unter dem Kapitellkörper, sondern in der Mitte der Säule. Er findet sich nicht in den Zisterzienserkirchen von Sittich und Landstraß¹⁾. Möglicherweise hatte die in Obernburg tätige Hütte Kenntnis von der Bautätigkeit einer der Benediktiner- oder Zisterzienserabteien in Ungarn zu Beginn des 13. Jh.²⁾ und stand dadurch im Kontakt mit einer von der Lombardei ausgehenden Strömung³⁾.

Der Denkmälerbestand in Seckau beschränkt sich auf die Tympanon-Madonna und die Portal-Löwen; stilistisch zuzuordnen ist die Prophetenkonsole des Joanneums in Graz.

Die bauplastische Ausstattung der Leechkirche in Graz mit der Tympanon-Madonna und den Schlußsteinen ist einheitlich. Die an und in der Leechkirche tätige Werkstatt ist wohl nicht als eine ständige, ordenseigene Bauhütte anzusehen.

Stilistisch verwandte Skulpturen wie die Schlußsteine der Pfarrkirche in Murau, das Bildwerk der klagenden Maria und das Relief in Preding sind nicht in dieser Grazer Werkstatt entstanden. Sie sind Zeugnisse bildhauerischer Wirksamkeiten im letzten Viertel des 13. Jh. in den Ausstrahlungsgebieten von Seckau und Graz.

Die Schlußsteine der Michaelskapelle in Göss weisen stilistisch unmittelbar in den Kreis Obernburg-Laibach, so daß man sie für Ausläufer der südsteirischen Werkstatt halten möchte. Diese Annahme ist hypothetisch, da sich keine weiteren vergleichbaren Beispiele nachweisen lassen und da auch die Madonnen in Stadl und Seckau nicht der Werkstatt Obernburg zuzuweisen sind.

Zu einer anderen Sicht dieses Problemkreises kommt E.Bacher⁴⁾ in seiner Rezension der Ausstellung "Gotische Plastik in Slowenien", die 1973 in Laibach veranstaltet wurde. Wichtiger als die Frage der Werkstattzusammenhänge erscheint Bacher jene der Stilbildung. Wenn es sich, wie er meint, "um eine Übertragung oder, besser gesagt, Rückübersetzung stilistischer Eigenheiten aus der Malerei in die Plastik handelt", so würde dies bedeuten, daß Anregungen für diese Stilbildungen zunächst von der Plastik ausgingen⁵⁾.

Im Hochmittelalter lagen die Markgrafschaft Krain und das Herzogtum Steiermark im Kräftefeld der beiden Pole Salzburg und Veneto. Die daraus resultierenden Einflüsse möchte Bacher⁶⁾ in erster Linie dem Norden und Nordwesten zuschreiben. Italien sei für künstlerische Initiativen erst später wirksam geworden. Mir scheint, daß evidente Zusammenhänge der Bauplastik in Altbayern und Salzburg mit lombardischen Hütten gegen eine solche Annahme sprechen.

Für das von Salzburg abhängige Stift Seckau sind Beziehungen zum Süden urkundlich nachweisbar: 1197 wurde durch Wolfger von Tegernwach oder Ellenbrechtskirchen, Bischof von Passau (1190-1204) und späteren Patriarchen von Aquileja (1204-1218), die Jakobskapelle geweiht⁷⁾.

Aus den historischen Quellen sind auch die Verbindungen des Klosters Obernburg zum Patriarchat Aquileja zu belegen; in ebenso enger Beziehung zu diesem standen andere aquilejische Bistümer und Abteien im Veneto⁸⁾.

Als weiteres Argument für die Verflechtungen mit dem Süden können die dynastischen Beziehungen des Patriarchen von Aquileja, Berthold von Andechs-Meran angeführt werden. Seit 1205 Erzbischof von Kalocsa in Ungarn, hatte er von 1218 bis zu seinem Tode 1251 das Patriarchat inne. Seine verwandtschaftlichen Verbindungen weisen nach Bayern, Thüringen, Schlesien, nach Ungarn und Frankreich⁹⁾.

Schließlich sind auch die Handelsbeziehungen zu berücksichtigen: "Die geographische Mittellage des Patriarchen-

staates zwischen Deutschland und Italien war nicht nur von direkt politischer, sondern in nicht geringerer Weise von handelspolitischer Bedeutung."¹⁰⁾ Neben den Hauptverkehrswegen von Venedig nach Norden - die eine über den Plöckenpass, die andere über Udine oder Cividale bzw. Tolmein durch das Gailtal nach Villach - war für Krain jene Handelsstraße wichtig, die über Verona, Aquileja und Görz durch das Wippachtal nach Laibach führte; von dort dann weiter nach Oberkrain bzw. Stein, Obernburg, Schönenstein nach Kärnten¹¹⁾. Die Wichtigkeit dieser Handelsstraßen läßt sich auch daran ermessen, daß in ihrem Bereich im späten 12. Jh. und in der ersten Hälfte des 13. Jh. zahlreiche Hospize gegründet wurden. Der Deutsche Orden besaß zwei Häuser: das Hospital Vendoio bei Madrisio di Varmo und die Besetzung Precenicco, nördlich von Latisana gelegen, beide am Knotenpunkt der Handelswege zwischen Verona, Venedig, Krain und dem Norden¹²⁾.

Katalog

Der Katalogteil enthält ergänzende Angaben zu den wesentlichen Objekten. - Bei slowenischen Orten folgen nach der deutschen Bezeichnung in Klammern amtlicher Name, Bezirk und Land.

Kat.Nr.1

Abb.1+2

Thronende Maria mit Kind.

Sulzbach (Solčava/Celje, Slowenien), Pfarrkirche Maria Schnee.

Sandstein, Fassung ursprünglich, freigelegt 1959, Kronen neu, Rückseite ausgearbeitet.

Höhe 58 cm, Breite 23 cm, Tiefe 16,5 cm.

Erhaltungszustand: Sockelplatte mit aufliegendem Gewandteil rechts und links abgebrochen - rechts ein größeres Stück einschließlich des Thronsockels. Abstoßungen am Saum des Kopftuches, an den Füßen der Madonna und an der Innenseite des linken Fußes des Kindes, an der rechten, hinteren Ecke des Kissens. Alle Bruchstellen sind retuschiert. - Deutlich sind die Kanten zweier Bruchstellen erkennbar: die eine läuft unterhalb der Gürtellinie rings um die Taille Marias und über die Knie des Kindes. Als Sicherung wurde am Rücken eine ca. 8 cm lange Eisenklammer eingesetzt. Eine zweite Naht verläuft über Handgelenk und Finger der Muttergottes, über den Hals und um den Nacken des Kindes.

Wiederholt wurde eine ursprünglich andere Kopfhaltung des Kindes erwogen¹⁾. Dies ist unwahrscheinlich, da die Hand der Madonna mit dem Kopf des Kindes aus einem Block gearbeitet ist und sich nicht anders mit dem Handgelenk verbinden läßt²⁾.

1) A.Stegenšek, MDZK 1903, 123; idem, Dekanija Gornjegrajska, 1905, 6; E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 103ff.

2) Herrn F.Kokalj, Zavod za spomeniško varstvo Ljubljana, sei für die Überlassung der Fotos von den Restaurierungsphasen der Sulzbacher Madonna gedankt.

Die ringförmige Vertiefung am Kopf der Madonna - quer über die Falten des Manteltuches hinweglaufend - dürfte zur Befestigung einer neuen Krone später vorgenommen worden sein. Das Bildwerk ist vollplastisch ausgearbeitet. In die Thronbank sind rückseitig drei nicht ganz gleich hohe, spitzbogige Arkaden von ca. 2 cm Tiefe eingehauen, die bis an das Kissen hinaufreichen. Die vertiefte Fläche sowie die Bögen sind nur grob behauen.

Fassung: Marias Kleid ist blaugrundig mit fünfblättrigen Goldsternen und mit breiter, rot abgesetzter Goldborte am Halsausschnitt und an den Ärmelaufschlägen. Innenseite des Saumes rot, roter Mantel mit Resten von Goldmusterung, Gürtel rot. Mantel des Kindes mit blauem Rastermuster auf rosa oder fleischfarbenem Grund. Gesichter und Hände, soweit noch erkennbar, fleischfarben. Kissen rot, Thronbank ebenfalls rot mit blauer Verzierung: blaue Kreise auf den Außenkanten der Deckplatte, an den Wangen und an der Vorderseite blaue Arkaden mit dünner, roter Maßwerkverzierung. Auf der geschwungenen Kante der Bodenplatte blaue und rote Dreiecke.

Laut Auskunft des Denkmalamtes in Laibach (Zavod za spomeniško varstvo SR Slovenije) wurde die Skulptur 1959 restauriert; ein Restaurierungsbericht ist nicht erschienen. Es wurden vier Ölfarbschichten entfernt, die darunter befindliche Temperafassung wurde freigelegt. Die (schon bei einer früheren Restaurierung eingesetzten) Eisenklammern an der Gürtellinie Mariens wurden herausgenommen und neu befestigt, die Bruchstellen mit Kasein verleimt, offene Bruchstellen und kleine Ergänzungen der übrigen Farbgebung entsprechend retuschiert.

Kat.Nr.2

Abb.3

Tympanon-Relief mit Darstellung der thronenden Maria mit Kind.

Laibach (Ljubljana, Slowenien), Narodna Galerija Inv.Nr. NG P 681.

Sandstein (aus einem Block), wahrscheinlich aus der Gegend von Moräutsch (Moravče, Slowenien)³⁾.

Höhe 115 cm, Breite 127 cm, Tiefe 29,5 cm (lt. Angaben der Narodna Galerija).

Bis 1974 war das Tympanon an der Rückwand der Kapelle in der Krakovska Ulica in Laibach-Tirnav (Ljubljana-Trnovo) versetzt. Von einem mittelalterlichen Portal der Deutschordens-Kirche in Laibach; diese wurde 1714 abgerissen und durch einen barocken Neubau ersetzt.

Erhaltungszustand: Eine spätere Einmauerung ließ nur die reliefgeschmückte Mitte frei; knapp Zweidrittel des rahmen- den Profiles sind abgeschlagen. Zahlreiche Abstoßungen am unteren Sockelrand, an den Löwenköpfen, den Füßen der Madonna, der linken Hand des Kindes, am Saum von Marias Kopftuch. Stark beschädigt ist die Krone, von deren Zacken nur die Stümpfe, sowie die mit dem Reliefgrund verbundene Zacke stehen geblieben sind.

Fassungsreste: Von den erhaltenen Farbresten sind erkenn- bar: Blau am Kleid von Mutter und Kind, Rot am Manteltuch der Madonna und auf den Greifen, Gold an den Haaren, der Krone, sehr spärlich an den Kapitellen und Vögeln.

Bei den geringen freigelegten Fassungsresten ist nicht zu entscheiden, ob sie der ursprünglichen Fassung oder erst dem 15. Jh. angehören. Als sicher darf angenommen werden, daß die Goldfassung des Reliefgrundes und die dort noch erkenn- baren Reste einer Freskomalerei dem 15. Jh. entstammen.

Die zahlreichen Beschädigungen werden auf verschiedene Ursachen zurückgeführt. Nach Vrhovnik⁴⁾ handelt es sich um

3) C.Velepíč, in: ZZSK 3, 1953, 63ff.

4) I.Vrhovnik, in: IMK V, 1895, 125ff.

Abschabungen durch Gläubige; Velepíč⁵⁾ denkt an Probeabschleifungen vor einer neuerlichen Übermalung, um die "ursprüngliche" Farbe festzustellen. Der Erhaltungszustand des Tympanons hat seit dessen Entfernung von seinem ursprünglichen Platz an einem Portal stark gelitten: durch die über einen langen Zeitraum klimatisch ungünstige Versetzung sowie durch die Gestaltung der Madonna als Gnaden- und Wallfahrtsbild, verbunden mit dem Einschlagen von Nägeln zur Befestigung der gespendeten Schmuckstücke und dem Verhüllen mit Gewändern⁶⁾.

Restaurierung: Der derzeitige Zustand des Tympanons ist das Ergebnis einer 1951 vorgenommenen Restaurierung⁷⁾. Nach einem langsamen Trocknungsprozeß des feuchten Steines mechanische Entfernung von Algen und Steinschwamm, sowie mehrerer Öl- und Temperaübermalungen. Die mechanische Beseitigung mag an manchen Stellen einen Substanzverlust der Oberfläche bewirkt haben.

5) C.Velepíč, in: ZZSK 3, 1953, 63ff.

6) I.Vrhovnik, in: IMK V, 1895, 125ff.

7) Vgl. die Restaurierungsberichte: C.Velepíč, in: ZZSK 3, 1953, 63ff. und E.Cevc, in: Varstvo spomeniko IV, 1953, 41ff.

Tympanon-Relief mit Darstellung der thronenden Maria mit Kind.

Seckau (Steiermark), Benediktinerabtei, Stiftskirche Mariä Himmelfahrt, Westportal.

Seckauer Sandstein; 79 : 60 cm⁸⁾.

Spuren einer Fassung konnte ich nicht feststellen.

Bis 1964 über dem Sakristeiportal versetzt, wohin das Tympanon nach B.Roth⁹⁾ gegen Ende des 15. Jh. übertragen wurde.

Anlässlich der 800-Jahr-Feier der Stiftskirche im Bogenfeld des Westportales eingelassen¹⁰⁾.

Erhaltungszustand: geringfügige Abstoßungen an den Zacken der Krone und am Apfel. Die Tympanon-Platte ist offensichtlich beschnitten, da auf beiden Seiten Gewandteile und Flügelspitzen der Drachen fehlen. Inwieweit auch die beiden Löwen und die Unterseite des Tympanons beschädigt sind, konnte ich nicht feststellen.

8) Nach B.Roth, Seckau - Geschichte und Kultur 1164-1964, Wien 1964, 118.

9) idem, Seckau 1964, 118.

10) idem, Die Neuordnung des Chores im Münster zu Seckau, in: Das Münster 18, 1965, 264ff.

Abb.5 Kat.Nr.4

Tympanon-Relief mit Darstellung der thronenden Maria mit Kind.

Graz (Steiermark), Deutschordens-Kirche Maria am Leech, Westportal.

Sandstein, Fassung alt, aber nicht ursprünglich¹¹⁾, Konsolen und Baldachin neu.

Das Tympanon-Relief wurde möglicherweise erst im Zuge einer wohl kurz vor 1500 vorgenommenen Veränderung der Fassade an seine heutige Stelle versetzt. Aus dieser Zeit auch die Freskodarstellung der beiden Engel hinter einer mit Vorhängen verkleideten Wand und die darunter befindliche Inschrift

(V) IRGO * DEI * CELLA * 1500 -

Nach J.Graus¹²⁾ gehören Vorhalle und Türme oberhalb des Untergeschosses einer späteren Bauphase vor 1500 an. Dies sei erkennbar an den schräg zur Fassade verlaufenden Strebebepfeilern an den Turmecken (Nord- und Südseite). Der Bau ist im Hinblick auf diese These m.W. bisher nicht untersucht worden. Eine ursprüngliche Versetzung des Marien-tympanons am Portal der Vorhalle wäre denkbar.

Erhaltungszustand: geringfügige Abstoßungen an den Gesichtern, den Haaren des Kindes, der rechten Hand Mariens, sowie an ihrem rechten Unterarm und an der vom Thron herabhängenden linken Gewandpartie. Die Farbskala der Fassung ist kaum noch feststellbar.

Restaurierungen: vor 1863¹³⁾, 1881¹⁴⁾ und 1883/84¹⁵⁾; bei der Entrestaurierung 1952¹⁶⁾ wurden eine Übermalung des Reliefs und ein Wasserglasüberzug am Gewände entfernt.

11) U.Ocherbauer, in: ÖZKD 6, 1952, 133f., Abb.155, 156.

12) J.Graus, Ein Kirchenpaar zu Graz, in: Kirchenschmuck 15, Graz 1884, 59ff.

13) Grazer Tagespost 9.Mai 1863.

14) U.Ocherbauer, in: ÖZKD 6, 1952, 133f.

15) Grazer Morgenpost 18.Mai 1883; Grazer Volksblatt 22.Mai 1883, 1.August 1884; Grazer Morgenpost 2.Oktober 1884; Grazer Volksblatt 8.Oktober 1884.

16) U.Ocherbauer, in: ÖZKD 6, 1952, 133f.

Kat.Nr.5

Reste bauplastischer Ausstattung der mittelalterlichen Deutschordens-Kirche Laibach.

Aufbewahrt im Mestni Muzej Laibach (Ljubljana) und an der Nordseite des barocken Neubaus der ehemaligen Deutschordens-Kirche.

Es handelt sich um eine Reihe sehr schlecht erhaltener Fragmente von Rippen, Gewändeprofilen und Kapitellen, von denen nur ein Kapitellblock mit Drachen beschrieben wird. Für die übrigen Fragmente wird auf die Umzeichnungen und Erläuterungen N.Šumis verwiesen¹⁷⁾.

Kapitellblock

Abb.9

Laibach (Ljubljana, Slowenien), Mestni Muzej.
Sandstein.

Gefunden bei Restaurierungsarbeiten am barocken Neubau. Stark beschädigtes Kapitell, das zwei gegenständige Drachen oder Greifen zeigt; die (figürlich gestaltete?) Mitte ist nicht erhalten. Der Kapitellkörper ist im Querschnitt etwa trapezförmig und an seiner reliefgeschmückten Langseite aus fünf konvexen Rundungen gebildet, viertelrunden Vorlagen vergleichbar, deren mittlere am weitesten vorgeift.

Fast völlig zerstört sind der offensichtlich profilierte Abakus und die Plinthe bzw. der Sockelstreifen. Nicht erhalten sind die Köpfe der Tiere und die Figur in der Mitte.

Auf Grund der Form des Blockes mit den beiden nach hinten abgeschrägten Seiten und der reliefgeschmückten Langseite ist anzunehmen, daß es sich um ein Kapitellstück vom Gewände eines Portales handelt. Anordnung und Art der Pro-

17) N.Šumi, Problemi spomeniškega varstva v Ljubljani v letih 1951 in 1952, in: Varstvo spomeniko IV-1951/52, Ljubljana 1953, 6off.

file entsprechen dem Fragment Nr.8 bei Sumi. Die Annahme Šumis¹⁸⁾, es handle sich um eine Seite eines ursprünglich wohl quadratischen Kapitells, ist nicht überzeugend.

18) N.Šumi, a.a.O., 6off.

Kat.Nr.6a-f

Reste bauplastischer Ausstattung der mittelalterlichen Klosteranlage Obernburg.

Obernburg (Gornji Grad/Celje, Slowenien).

Soweit es mir selbst nicht möglich war, die Objekte zu vermessen, wird auf die Zeichnungen von Carl Haas aus dem Jahre 1863 verwiesen (StmkLA Graz, Sammlung Haas Nr.441, 442, 443).

Nr.6a

Kapitell mit ineinander verschlungenen Drachen, versetzt im Biforium des Turmes, Westseite.

(Sammlung Haas Nr.442).

Nr.6b

Profiliertes Kapitell, versetzt im Biforium des Turmes, Nordseite (Sammlung Haas Nr.441, 442).

Bei der Basis, die einen gleich stark profilierten Abakus zeigt, handelt es sich offensichtlich um ein wiederverwendetes Kapitell.

Nr.6c

Abb.8

Kapitellblock mit ineinander verschlungenen Drachen, aufbewahrt im Lapidarium im Untergeschoß des Turmes.

Vier durch Hohlkehlen verbundene Dreiviertelsäulen bilden den im Grundriß quadratischen Kapitellkörper, der von (ursprünglich) acht ineinander verschlungenen, unterschrittenen Drachendarstellungen umzogen ist. Der vierpaßförmige Abakus entspricht in seiner Form den vier, etwas weniger ausladenden Hals- oder Schaftringen, die den Kapitellkörper nach unten hin abschließen.

Erhaltungszustand: eine Seite ist nachträglich abgearbeitet; zahlreiche Beschädigungen an der Deckplatte, an den Tieren sowie an den Halsringen.

Maße: Höhe 49 cm

Breite 50 cm

Breite an den Halsringen 40 cm
Halsring ca. 10 cm unterhalb der Drachen.

Nr.6d

Bruchstück eines Blockes aus vier Dreiviertelsäulen nach der Aufzeichnung Sammlung Haas Nr.443.
Über einer wulstförmigen Basis zwei durch eine profilierte Hohlkehle verbundene Säulen. In Größe und Profilierung entsprechen sie dem vierfachen Kapitellblock Kat.Nr.6c.
Nicht auffindbar; Nachweis nur durch die Zeichnung von Carl Haas (s.o.).

Nr.6e

Doppelkapitell, aufbewahrt im Lapidarium des Turmes.
Doppelkapitell aus zwei Dreiviertelsäulen, durch eine Hohlkehle verbunden, mit distelförmigen Blättern geschmückt.
Erhaltungszustand: zahlreiche Abstoßungen.
(Sammlung Haas Nr.443).

Nr.6f

Kapitell, aufbewahrt im Lapidarium.
Kapitell mit Rankenornamentik, kreisrundem Abakus, darüber durch eine Hohlkehle abgesetzt, ein viereckiger Kämpfer.
Kapitellkörper nach unten durch Halsring abgeschlossen.

Graz, Deutschordens-Kirche Maria am Leech.

Schlußsteine in der Reihenfolge von Westen nach Osten; nach Garzarolli¹⁹⁾ handelt es sich um Sandstein; schwache farbige Fassungen sind erkennbar, wegen der Höhe im einzelnen jedoch nicht zu bestimmen.

- a) Kruzifixus am Astkreuz, mit Händen und Beinen den Kreis des Schlußsteines überragend.
- b) Dreiviertelfigur einer weiblichen Heiligen.
- c) Ganzfigurige, weibliche Heilige, den Kreis nach oben und unten überragend.
- d) Ganzfigurige, weibliche Heilige, weitgehend den Kreis überragend.

19) K.Garzarolli, MPS 1941, 93.

Abb.18 Kat.Nr.8

Konsole mit Darstellung einer bärtigen Prophetenfigur.
Graz (Steiermark), Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum,
Inv.Nr.P7.

Sandstein, spärliche Fassungreste.

Höhe 37 cm, Breite 18 cm.

Erhaltungszustand: große Bruchstellen rechts oben und unten; starke Beschädigungen der Oberfläche an den Haaren, im Gesicht, am Bart, an beiden Knien. Die Farbigkeit der Fassung ist kaum noch zu entnehmen, vereinzelt im Gesicht, am Bart und am Gewand.

Zur Provenienz: nach Garzarolli²⁰⁾ stammt die Konsole "angeblich aus einem Hause des Franziskanerviertels"; nach Auskunft von Dr. Woisetschläger wurde sie 1937 für das Joanneum erworben, war "früher im Arkadenhof des Alten Hauses eingemauert und soll angeblich aus einer Grazer Bürgerhaus-Kapelle stammen". Eine Zugehörigkeit der Konsole zum ursprünglichen Portalzusammenhang der Leechkirche ist nicht zu beweisen.

20) K.Garzarolli, MPS 1941, 93, 160, Anm.24.

Kat.Nr.9

Abb.6

Thronende Maria mit Kind²¹⁾.

Graz (Steiermark), Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum,
Inv.Nr.P4.

Linde; Höhe 77 cm, Breite der Sitzbank 30 cm, Tiefe 29 cm.

Aus der Umgebung von Stadl an der Mur (Bezirk Murau,
Steiermark). Fassung nicht ursprünglich; noch nicht
restauriert.

Erhaltungszustand: starke Beschädigungen am Sockel, am
Gewandsaum, am linken Arm des Kindes.

21) Vgl. I.Woisetschläger-Mayer, Die Kunstdenkmäler des
Gerichtsbezirkes Murau, ÖKT XXXV, Wien 1964, 3off.,
Abb.353. - Für Angaben und Foto habe ich Herrn Dr.
Woisetschläger zu danken.

Bemerkungen zum Begriff der "Sedes Sapientiae"

In Zusammenhang mit dem ikonographischen Programm des Laibacher Tympanons wird in der Literatur auf den Begriff der "Sedes Sapientiae" verwiesen¹⁾. Ein Versuch, die Laibacher Madonna unter diesen ikonographischen Begriff einzuordnen, ergab, daß keine direkte Beziehung zu jenen rhein-maasländischen Madonnen herzustellen ist, die von der Forschung als Prototypen der "Sedes Sapientiae" angesprochen werden²⁾. Der in der kunstgeschichtlichen Literatur heute gebräuchliche Terminus wird vieldeutig verwendet. Die Schwierigkeit einer exakten Definition und die daraus resultierende Unklarheit über den Typus ist immer wieder festzustellen³⁾.

Der Terminus umfaßt nach J.Destrée⁴⁾ und M.Devigne⁵⁾ den Kreis maasländischer Madonnen, als deren spezifisches Attribut der unter dem Fuß der Madonna liegende Drache oder Basilisk angesehen wird. Darüber hinaus weisen diese Marienbildwerke unterschiedliche ikonographische Details auf. Die Muttergottes kann einen Apfel in der Rechten halten⁶⁾ oder einen Apfel in jeder Hand⁷⁾; ihre Rechte kann auch auf dem Knie liegen⁸⁾. Das Kind ist dargestellt mit Segensgestus und Weltkugel, mit offenem oder geschlossenem Codex⁹⁾. Es kann einen Vogel in der Hand halten oder seine Hand an das Kinn der Mutter legen¹⁰⁾. Unter Hinweis auf diese maasländischen Marienbildwerke wird nun auch für verwandte ikonographische Madonnentypen mit Tierattribut der Begriff "Sedes Sapientiae" angewendet¹¹⁾.

Die Löwen sind als Attribute des "Thron Salomonis" (1. Könige 10,18-20) zu erklären. Sie als Zeichen der "Sedes Sapientiae" zu deuten²¹⁾, führt nicht zu einer Eingrenzung oder Klärung dieses Begriffes¹³⁾.

Mit demselben Terminus werden schließlich auch solche Darstellungen bezeichnet, bei denen das geforderte Attribut des Drachen fehlt. Wichtigstes Kriterium dieser Gruppe ist die streng frontale Haltung von Mutter und Kind. "Der äußere Bezug wird hier zweifellos am deutlichsten: wie die Rücken-

lehne eines Sitzes hinterfängt und überragt der Oberkörper der Marienfigur das sitzende Kind."¹⁴⁾

In einer gründlichen Monographie hat sich H.Forsyth¹⁵⁾ mit einer großen Gruppe mittelalterlicher, ursprünglich meist metallbekleideter Kultbilder aus Holz befaßt. Obwohl diesen Marienfiguren kein Tierattribut beigegeben ist, werden sie als "Sedes Sapientiae" bezeichnet. Die von H.Forsyth zitierten Quellen geben keinen Anhalt für die Anwendbarkeit dieses historischen Terminus. Die Erklärung für den Typus des "Throne of Wisdom" ergibt sich nach Forsyth ausschließlich aus der Darstellung Christi als sich offenbarender Logos und der damit verbundenen Erhöhung Marias als "Theotokos"¹⁶⁾. "The Word of God was incarnated in man. Mary was the agency through which the mystery of the Incarnation was realized and, therefore, as the bearer of that Wisdom, to be regarded as sedes sapientiae, the Seat of Wisdom".¹⁷⁾ Der Typus des frontal auf dem Schoß der Mutter thronenden Christus ist in enge Beziehung zu zeitgenössischen Quellen zu setzen, etwa zu einer Textstelle des Petrus Damianus "Salomon noster, ... qui fecit thronum, uterum videlicet intemeratae Virginis, in quo sedit illa majestas, quae nutu consutit orbem." (Migne PL 156, 542) oder zu Texten von Guibertus de Novigento oder Adam de S.Victor¹⁸⁾. Unter den von Forsyth angeführten Bildwerken ist kein einziges nachweislich als "Sedes Sapientiae" gekennzeichnet.

Die m.W. einzige inschriftlich bezeugte "Sedes Sapientiae" ist die Marmormadonna des Tino da Camaino von 1321 im Bargello in Florenz¹⁹⁾. Maria sitzt frontal auf einer Thronbank, mit der rechten Hand hält sie einen geschlossenen Codex, mit der linken umfaßt sie das Kind, das auf ihrem linken Knie sitzt. Seine Rechte ist im Segensgestus vor der Brust ausgestreckt, in der linken Hand hält es einen Gegenstand (im Foto nicht genau zu bestimmen, möglicherweise eine Schriftrolle?). Das Kind wendet den Blick von der Mutter weg. Die Sockelplatte trägt die Inschrift SEDES SAPIENTIAE.

Weiter verbreitet waren vielleicht solche Mariendarstellungen, denen die erläuternde Inschrift "In gremio matris

residet sapientia patris" beigegeben ist. Zu nennen sind etwa das Tympanonfragment von Beaucaire²⁰⁾, die Madonna des Presbyter Martinus in Berlin und das Relief mit der Anbetung der Hll. Drei Könige in der Marienkirche in Arezzo²¹⁾ sowie eine bei Levi D'Ancona²²⁾ zitierte italienische Altartafel.

Sieht man von der Reliefdarstellung zunächst ab, da die Muttergottes hier in schräg seitlicher Ansicht gegeben ist, so stimmen die übrigen Beispiele in der frontalen Haltung der Madonna überein. Das Kind sitzt entweder streng achsial auf ihren Knien wie auf der Altartafel und bei der Madonna in Berlin oder schräg seitlich wie auf dem Fragment von Beaucaire. Die Rechte ist segnend ausgestreckt, in der linken Hand hält es entweder den Apfel (Beaucaire und Berlin) oder den Rotulus (Altartafel). Maria kann das Kind mit beiden Händen stützen (Berlin) oder sie umfaßt es mit der linken, während sie in der rechten den Apfel hält (Beaucaire, Altartafel). Das Marienrelief in Arezzo läßt auch bei schräg-seitlicher Darstellung erkennen, daß Maria und Kind in frontaler Haltung achsial aufeinander bezogen sind. Die Muttergottes umfaßt mit beiden Händen das Kind, das mit der rechten Hand segnet und in der linken eine Schriftrolle (?) hält. Die parallel zur Reliefebene dargestellte Seitenlehne der Thronbank trägt die inschriftliche Erläuterung. Unter dem Thronstuhl und unter den Füßen der Madonna liegt der Drache, unter dem Fußbrett des Marienbildwerkes in Berlin zwei Löwen. Die erläuternden Inschriften befinden sich mit Ausnahme des Reliefs in Arezzo jeweils zu Füßen der Madonna.

Zu nennen ist außerdem eine vergleichbare Darstellung im Hirsauer Passionale²³⁾. Die ganzseitige Miniatur zeigt unter einer dreiteiligen Bogenarchitektur die auf einem Sessel mit hoher Rückenlehne streng frontal thronende Maria. Sie hält in der Rechten das Lilienszepter, mit der Linken schräg vor sich das mit langem Hemd und Mantel bekleidete Kind. Der hieratischen Darstellung sind am oberen und unteren Rand, in der Bogenarchitektur und rechts und links des Saumes

Inschriften beigelegt, deren oberste in diesem Zusammenhang besonders interessiert: "In gremio matris residet sapientia patris".

Dem Typus dieser Mariendarstellung sind verwandte Beispiele zur Seite zu stellen, die (nicht immer mit erläuternden Texten) eine ähnliche oder vergleichbare Thematik erkennen lassen; etwa die Miniatur eines Psalters des 12. Jh. in London, Brit.Mus., Landsdowne MS 383, fol.165v²⁴⁾ oder der Handschrift Super Cantica Canticorum des Rupert von Deutz, 12. Jh., Admont Stiftsbibliothek Hs.549, fol.4²⁵⁾. Diese Miniatur zeigt die Darstellung der in der Mandorla thronenden Maria mit Kind, von adorierenden Engeln umgeben. Im Feld darunter sitzt links der Mönch Rupert am Schreibpult, vor ihm steht eine Frauengestalt mit Krone, Nimbus und Lilienszepter, mit dem Redegestus ihm zugewandt. Inschriften erklären die Darstellung; im unteren Feld: "Da michi domine sedium tuarum assistricem sapientiam", im Rahmen oberhalb der thronenden Madonna: "In gremio matris resplendet gratia patris. Per carnem su(m)ptam que venit solvere culpam." Rupert erbittet die Weisheit des Herrn, die ihm durch Maria zuteil wird.

Möglicherweise können weitere Beispiele aus der Miniaturmalerei klären, inwieweit die Anwendbarkeit des Begriffes "Sedes Sapientiae" als verkürzte Form des "In gremio matris residet sapientia patris" und somit als historisch begründet anzusehen ist. Es ist zu prüfen, ob deutliche ikonographische Parallelen zwischen solchen und anderen Darstellungen der Miniaturmalerei und großplastischen Bildwerken aus Holz (bzw. Holz und Metall oder auch Stein) eine spezifische, textlich begründete Typenbezeichnung zulassen.

Exkurs Die Gruppe der Veroneser Lactans-Madonna

Wahrscheinlich in Verona zu lokalisieren ist eine Gruppe von Skulpturen aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts, deren ikonographische und stilistische Gemeinsamkeiten wiederholt untersucht wurden. Aber mit so unterschiedlichen Ergebnissen, daß ein Exkurs zu diesem Komplex angebracht erscheint.

- Abb. 22-25, Die Kerngruppe bilden vier Bildwerke der thronenden Muttergottes, die dem Kind die Brust darreicht. Es sind dies die Madonnen in Brüssel, Slg. Stoclet (ehem. Slg. Stroganoff in Rom)¹⁾, im Dom von Aquileja, aufgestellt auf einem Säulenschaft im nördlichen Querhaus²⁾, des ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museums Berlin³⁾, zerstört, und im Palazzo Vescovile in Verona⁴⁾. In diesen Zusammenhang gehören auch die Maria Lactans der Bozener Pfarrkirche⁵⁾ und die kleinere Lactans aus der Kapelle am Petersberg in Friesach⁶⁾.

In Typus und künstlerischer Konzeption stimmen die vier zuerst genannten Madonnen wesentlich überein. Vor dem Hintergrund eines rechteckigen Wandausschnittes, der einer Rückenlehne vergleichbar ist und von dem ein geraffter Vorhang herabhängt, thront die Muttergottes auf einer nach vorne gerundeten Bank. Diese ist mit einem Kissen belegt und seitlich von Wangen schalenförmig eingefast. Eine halbrunde, zur Wand hin beiderseits gestufte Sockelplatte schließt den Thronszitz ab. Maria wendet sich mit dem Oberkörper lebhaft dem Kind zu, welches sie auf dem rechten, etwas erhöhten Knie leicht abstützt, mit der Rechten weit umfaßt, mit der Linken ihm die Brust reicht.

Über dem gegürteten Kleid trägt sie ein Manteltuch, das über den Kopf geschlagen ist und die Haare nicht freigibt. Das Christuskind, ebenfalls bekleidet mit einem langen, gegürteten Gewand, stützt sich mit überkreuzten Beinen auf dem Knie der Mutter ab und greift mit seiner Rechten nach der Brust.

Vor den vier (bzw. drei genannten erhaltenen) Bildwerken befindet sich nur die Lactans des Domes von Aquileja am

ursprünglichen Ort, wenn auch nicht mehr an dem ihr zuge-
dachten Platz. Aus den Quellenuntersuchungen von G.Niemann-
H.Swoboda⁷⁾ geht hervor, daß die Kirche, den Heiligen
Hermagoras und Fortunatus geweiht⁸⁾, bereits 1224 einen
der Muttergottes geweihten Hochaltar besitzt, welcher
1226 und 1300 urkundlich erwähnt wird. Soweit bisher er-
sichtlich ist, findet sich eine Erwähnung der Lactans-
Madonna aber erst 1397⁹⁾, als das Kapitel beschließt, für
die bis dahin über dem Hochaltar versetzte Muttergottes
ein Silbergehäuse anfertigen zu lassen¹⁰⁾.

Für die ursprüngliche Versetzung des Bildwerkes in einer
Wand oder Nische spricht die rechteckige Rückwand; die Be-
obachtung, daß die Muttergottes nicht parallel zu dieser,
sondern nach vorne gebeugt erscheint, wird auf die Höhe der
Versetzung zurückzuführen sein, d.h. daß die Untersicht des
Betrachters berücksichtigt wurde¹¹⁾. Eine Funktion als Gna-
denbild wird man auf Grund des Vorhandenseins eines Reli-
quiendepositoriums an der Sockelplatte¹²⁾ annehmen dürfen.

In engem Zusammenhang mit der liturgischen Funktion des
Bildwerkes steht die Frage nach dem ikonographischen Typus,
zumal wenn es sich nicht um einen jener geläufigen Grund-
typen der Hodegetria oder Nikopoia handelt, sondern um die
Darstellung der Galaktotrophousa, der Maria Lactans¹³⁾.

Des öfteren ist darauf hingewiesen worden, daß die seit dem
beginnenden 12. Jh. zunehmende Beliebtheit der Lactans-Dar-
stellung im Westen auf das Engste verbunden ist mit der ver-
stärkten Verbreitung mariologischer Schriften, wie sie be-
sonders von Rupert von Deutz und Bernhard von Clairvaux,
im 13. Jh. von Bonaventura ausgingen¹⁴⁾. Die von theologi-
scher Seite neue Auffassung im Sinne einer Vermenschlichung
des Göttlichen fand ihren Niederschlag in der zunehmenden
Verbreitung des Lactans-Typus in der Großplastik, der
Kleinkunst und der Miniaturmalerei¹⁵⁾. Vor diesen theologi-
schen Hintergrund wurde die Gruppe dieser Lactans-Madonnen
in der Forschung wiederholt gestellt. Meines Wissens ist je-
doch bisher nicht berücksichtigt worden, welche Bedeutung
diesem Typus in der Darstellung und liturgischen Funktion
als Gnadenbild zukam.

Über den ikonographischen Grundtypus hinaus sind es gemeinsame Gestaltungsprinzipien und stilistische Kriterien, welche diese vier Bildwerke miteinander verbinden.

Ihre Abhängigkeit von ein und demselben "Urbild" einerseits sowie die stilistische Zugehörigkeit zu den Werken des veroneser Kreises andererseits sind seit der ausführlichen Untersuchung durch Niemann-Swoboda¹⁶⁾ von der Forschung betont worden.

Sehr viel schwieriger gestalten sich die Versuche, die Objekte zeitlich und stilistisch annähernd zu fixieren, zumal die vergleichbaren veronesischen Skulpturen wie das Taufbecken in S. Giovanni in Fonte¹⁷⁾, die Karyatiden im Castelvecchio¹⁸⁾ und die Apostel des Pontile in S.Zeno¹⁹⁾ keine durch Quellen gesicherte Datierung zulassen.

Aus der Vielzahl der Einzeluntersuchungen²⁰⁾ seien die Ergebnisse von Francovich²¹⁾ und Arslan²²⁾ kurz dargelegt. Francovich sieht vergleichbare Stilmerkmale zwischen der Lactans-Madonna in Verona und den Karyatiden des Castelvecchio besonders in der Torsion des Körpers und der stark plastischen Durchgestaltung der Beinpartien. Gemeinsamkeiten mit den Pontile-Aposteln zeigen sich in Details wie den abgespreizten Ellbogen, der Auffassung der Gewandung. Auf Grund dieser Vergleiche datiert Francovich die Veroneser Lactans um 1240-50²³⁾. Die Madonna in Brüssel spricht Francovich als das früheste Bildwerk dieser Gruppe an. Seiner Meinung nach ist sie entstanden zwischen der Madonna des Baptisteriums Parma²⁴⁾ und den späten Werken in Verona, den Karyatiden und den Aposteln, etwa um 1210. Im Abstand von rund einem Jahrzehnt läßt Francovich die Madonnen von Aquileja und Berlin folgen, vermittelnd zwischen der frühen Stoclet-Madonna und der rund einem halben Jahrhundert später entstandenen Lactans in Verona.

Zu wesentlich anderen Ergebnissen kommt Arslan, indem er die Madonna in Verona aufgrund ihrer stark spürbaren Byzantinismen noch in das späte 12. Jh. datiert²⁵⁾. In den ausgewogenen Gegensätzen zwischen lebhafter Hinwendung der

Mutter zum Kind und dessen strengem, aufrechtem Sitzmotiv, zwischen der äußerst plastischen Durchgestaltung der Beinpartien und den tiefen seitlichen Gewandhöhlungen, zwischen leichter Schrägstellung der Beine und straffer seitlicher Begrenzung vertikaler Faltenbahnen sieht Arslan alle Kennzeichen künstlerischer Invention. Ein zunehmendes Verschleifen dieser Gegensätze bei den Madonnen in Berlin, Aquileja und zuletzt in Brüssel wird als künstlerisch und somit auch zeitlich bedingte Distanzierung vom Vorbild gewertet. Für die Bildwerke in Berlin und Aquileja bedeutet dies nach Arslan eine Entstehung um die Jahrhundertmitte. Die Stoclet-Madonna dagegen wird in der gestreckten Proportionierung und der in konzentrischen Längsovalen strukturierten Gewandung verglichen mit der Verkündigungsseite des Taufbeckens in S.Giovanni in Fonte²⁶⁾.

Die Ergebnisse beider Untersuchungen zeigen deutlich die Schwierigkeit, ohne ein sicher datierbares Werk innerhalb der Veroneser Plastik des 13. Jh. eine übereinstimmende stilistische und damit auch annähernd zeitliche Einordnung zu erreichen.

Einige Bemerkungen zur Typen- und Stilbildung der vier Lactans-Madonnen seien hier angefügt.

Der allen gemeinsame ikonographische Typus wurde übereinstimmend als abhängig von ein und demselben Vorbild erkannt. Dennoch lassen sich Abweichungen aufzeigen. Das von der rechten Hand Mariä sehr hoch gehaltene Kind kreuzt die Beine und stützt sich mit dem linken Fuß auf dem Knie der Mutter ab (Brüssel und Aquileja). Dieses strenge Sitzmotiv des Kindes²⁷⁾ ist auch in Verona gegeben, nur daß das Kind sich hier nicht abstützt. Das Kind der Berliner Madonna sitzt, von der Rechten gehalten, auf dem Schoß der Mutter, wobei seine Beine fast ganz ausgestreckt sind und das linke nur leicht übergeschlagen ist, also auch in anderer Weise als bei den übrigen Beispielen. Diese Abweichung kann als formale Änderung gewertet werden. Man wird annehmen dürfen, daß die Bildwerke in Brüssel, Verona und auch Aquileja - obwohl das

Kind hier nicht trinkt, sondern nur nach der Brust greift - in der Übernahme des Typus sich offensichtlich sehr genau an das gemeinsame Vorbild gehalten haben.

Die spezifischen Gestaltungsprinzipien - vehemente Drehung der Muttergottes, Differenzierung zwischen belastetem und unbelastetem Bein, starkes Vorschieben der Knie und seitliche Ummantelung der Gestalt - gelangen bei den Madonnen in Brüssel und Verona zu gegensätzlichen Äußerungen. Diese werden jeweils als frühestes bzw. spätestes Entstehungsdatum gewertet. Die Madonnen in Berlin und Aquileja nehmen eine gewisse Mittelstellung ein, lassen aber durchaus Vergleiche nach der einen wie der anderen Seite zu. So finden sich in Brüssel und Berlin ähnlich gestreckte Proportionen, durch den schmalen, geschlossenen Kontur betont. Die Lactans in Aquileja weist dagegen in ihrer blockhaften Körperlichkeit und den stark raumhaltigen seitlichen Gewandpartien eher auf die Vescovile-Madonna.

Bei vergleichender Seitenansicht der Objekte Berlin und Aquileja zeigt sich besonders deutlich der Unterschied in der Auffassung der seitlich herabhängenden Gewand- und Vorhangpartien: in Berlin mit sparsamen Falten weitgehend den angewinkelten Beinen angepaßt, in Aquileja dagegen raumhaltig gestaltete Gewandung. Die Berliner Madonna ist hier am ehesten mit den Karyatiden im Castelveccchio zu vergleichen²⁸⁾.

Wesentlich für die stilistische Beurteilung und Zuordnung zu den veroneser Werken ist ein für alle Lactans-Madonnen gültiges Grundprinzip.

Darüber hinaus war die jeweils spezifische Faltenbildung des einzelnen Bildwerks das entscheidende Kriterium für dessen Einordnung. Für die konzentrischen, längsovalen Rundstege, wie sie besonders auf der rechten Beinpartie der Brüsseler Lactans ausgeprägt sind, hat Arslan²⁹⁾ bereits auf vergleichbare Parallelen des Taufbeckens hingewiesen, wie etwa auf die Verkündigungsseite.

Die Gewandbehandlung in Aquileja ist - abgesehen von den aufgezeigten Eigenheiten - charakterisiert durch eine Vielzahl dichter, dünner, rundbogiger Fältelungen, die an manchen Stellen ornamental angeordnet sind: wirbelförmig auf dem rechten Knie der Maria, in S-förmigen, weichen Bogenlinien zwischen den Knien und am Ärmel des Kindes, in undulierenden Umbrechungen des Gewandsaumes. Diese Faltenstile lassen sich ebenso bei Gestalten des Taufbeckens aufzeigen, wie etwa beim Josef in der Geburtsszene. Die Trichterfalten der Lactans finden sich hier bei nahezu allen Figuren, jedoch nicht raumhaltig, sondern in die Reliefebene projiziert. In der Dichte der runden Faltenstege auf den Schienbeinen und der Saumbildung zwischen den Füßen findet die Madonna in Aquileja in den Karyatiden ihre engste Parallele.

Die Vescovile-Madonna zeigt zwar eine Neigung zu unruhiger, dichter Faltenbildung, die stilistischen Beziehungen zum Taufbecken und zu den Karyatiden sind jedoch unverkennbar. Die Berliner Lactans läßt eine Verhärtung der Oberflächenstruktur erkennen. Anstelle rundbogiger Falten treten fischgrätartig versetzte Grate auf³⁰⁾.

Die angedeuteten Beobachtungen zur Stilbildung der vier Lactans-Madonnen sollen zeigen, daß m.E. die stilistischen und zeitlichen Beziehungen zum Taufbecken und zu den Karyatiden enger gesehen werden müssen als es bisher geschehen ist. Dies würde bedeuten, daß die zeitliche Distanz der Bildwerke geringer wäre. Für die Lactans in Brüssel sehe ich die engste Verwandtschaft zum Taufbecken³¹⁾; die Berliner Madonna steht ihr am nächsten. Die Madonnen in Aquileja und Verona³²⁾ zeigen Affinitäten zum Taufbecken wie zu den vollplastischen Karyatiden, wobei letztere in der Gesamtauffassung betonter Körperlichkeit und differenzierter Gewandbehandlung die größte Übereinstimmung aufweisen.

Die Datierung der Gruppe hängt davon ab, wann die Entstehung des Taufbeckens zeitlich angesetzt wird. Könnte man an der Entstehung der Karyatiden im dritten Jahrzehnt des 13. Jh.

festhalten³³⁾, so wäre damit ein Anhalt für die Madonna in Aquileja gegeben. Die Brüsseler Lactans dürfte früher entstanden sein, im Sinne von Francovich³⁴⁾, das früheste erhaltene Objekt der Gruppe, wofür auch die strenge, fast hieratisch anmutende Auffassung des Gesamtaufbaues sprechen mag. Am Ende der regen bildhauerischen Tätigkeit im ersten Drittel des 13. Jh. in Verona stehen die Pontile-Apostel von San Zeno. Diese greifen Stilprägungen der früheren Werke auf, sind aber m.E. in ihrer künstlerischen Invention und formalen Umsetzung mit den Lactans-Madonnen nicht zu vergleichen³⁵⁾.

Abb.21

Das für die Lactans-Bildwerke gemeinsame "Urbild" ist zwar nicht faßbar³⁶⁾. Es ist anzunehmen, daß dieses Bildwerk in Verona entstanden ist. Darauf weist auch die Beobachtung hin, daß gewisse Gestaltungsprinzipien in einem Veroneser Werk des frühen 12. Jh. bereits erkennbar sind. Ich verweise auf die Verkündigungsmaria auf der linken Seite des Portales von San Zeno³⁷⁾. Hier finden sich bereits ähnliche Gegensätze zwischen blockhafter Körperlichkeit und dünner, transparenter Stofflichkeit der Gewandung; besonders auffallend ist die starke Austiefung des Gewandes seitlich der Beine.

Für das 12. und beginnende 13. Jh. sind in Verona zahlreiche Marienkirchen, -kapellen oder der Muttergottes geweihte Altäre nachweisbar³⁸⁾. Mit welcher dieser Kirchen das verehrte Gnadenbild in Verbindung gebracht werden könnte, läßt sich beim gegenwärtigen Stand der Quellenforschung nicht sagen.

Abgesehen vom Dom S.Maria Matricolare, dem als Bischofskirche ohnehin eine gesonderte Stellung zukam, möchte ich auf zwei Kirchen hinweisen, da sie zum Patriarchat von Aquileja in enger Beziehung standen. S. Maria Antica, in deren Vorgängerbau bereits um 995 vom Patriarchen eine Synode abgehalten worden war³⁹⁾, wurde 1185 durch Gottfried, ebenfalls Patriarch von Aquileja, geweiht⁴⁰⁾. Als Reliquien werden genannt: Haare und Kleider Mariä⁴¹⁾.

Kirche und Benediktinerabtei S.Maria in Organo dagegen unterstanden direkt der Jurisdiktion des Patriarchen⁴²⁾. Eine noch in der Kirche befindliche Inschrift, angebracht nach der Visitation des päpstlichen Legaten und Patriarchen Marco Gradenigo im Jahre 1634 nimmt darauf Bezug⁴³⁾:

SVM VERONENSIS MEA NVTRIX AQ(V)ILEGENSIS

NAM NVTRITA CIBO VOTO CVI SERVIO TOTO

Ist diese Inschrift auf die jahrhundertelange Zugehörigkeit der Abtei zum Patriarchat zu beziehen oder wird darüber hinaus auf ein in beiden Kirchen verehrtes Gnadenbild einer Lactans angespielt?

Für die Thematik der Maria Lactans sei auf die Freskodarstellung in der Unterkirche von S.Fermo Maggiore in Verona Abb.20 hingewiesen. Arslan (1943) und Rasmo (1953) sprachen sich für eine Datierung kurz vor 1200 aus, Sandberg-Vavalà dagegen für das 13. Jh.⁴⁴⁾. Bereits Rasmo verwies zurecht auf die Beliebtheit der Maria Lactans-Darstellung in Verona im späten 12. Jh. und frühen 13. Jh.

Mit der Kerngruppe der vier genannten Bildwerke in Verona, Berlin, Aquileja und Brüssel sind weitere Lactans-Madonnen in Verbindung gebracht worden. Die wiederholt zitierte Madonna aus Holz (!) des Gurker Domes⁴⁵⁾ ist endgültig auszuscheiden, da auf Grund der Überarbeitung von 1784 eine stilistische Beurteilung nicht mehr möglich ist.

Von besonderem Interesse ist dagegen die vergleichsweise etwas kleinere Madonna aus der Kapelle des Petersberges in Friesach Abb.26⁴⁶⁾. In der Strenge der Gesamtkomposition, dem geschlossenen Umriß und dem spitzovalen, konzentrischen Faltenduktus steht sie der Vescovile-Madonna am nächsten. Im Vergleich mit dem Werk in Aquileja wurde von K.Ginhart eine Datierung um 1200 vorgeschlagen⁴⁷⁾, von J.Zykan dagegen um 1230⁴⁸⁾.

Die Zugehörigkeit der Maria Lactans in der Bozener Pfarrkirche, von Th.Müller⁴⁹⁾ bereits im Sinne einer provinziellen Umsetzung der veroneser Initiativen erkannt, wurde von Rasmo⁵⁰⁾ dahingehend bestätigt, daß es sich bei diesem

Bildwerk, das seiner Meinung nach in das endende 12. oder beginnende 13. Jh. zu datieren ist, um "una della prime copie conservateci del prototipo veronese" handle; damit erkennt Rasmo übereinstimmend mit Arslan⁵¹⁾ die Priorität der Vescovile-Madonna an.

Die Überlegung Th.Müllers, "ob nicht die Marmormadonna des Magdeburger Domes in irgendeiner Beziehung zu diesem Werkkreis stehe"⁵²⁾, unterstreicht die Dringlichkeit einer eingehenden Untersuchung der Veroneser Plastik des 13.Jh. und der damit verbundenen Fragestellungen.

Zuletzt möchte ich auf eine Darstellung der stillenden Muttergottes hinweisen, die zwar nicht der Großplastik angehört. Es handelt sich um eine Miniatur in einer Handschrift, die nach Lasareff⁵³⁾ im 13. Jh. in Nicomedia entstanden ist und die sich heute in Kiew befindet⁵⁴⁾. Dargestellt ist die thronende Hodegetria, das Kind hält in der Rechten den Rotulus, die Linke (!) ist im Segensgestus erhoben. Abgesehen von diesen ikonographischen Abweichungen ist die Sitzmadonna in der lebhaften Drehung zum Kind hin, der Art wie sie dieses hält, der Neigung des Hauptes, der Unterscheidung von belastetem und unbelastetem Bein bis hin zur Auffassung der Körperlichkeit und Gewandbehandlung auf das Engste mit der Veronesischen Lactans-Gruppe vergleichbar, wobei diese Madonna sich in der ausgeprägten Torsion des Körpers und der freieren Beinstellung durch besondere Lebendigkeit auszeichnet. Handelt es sich bei dieser Miniatur möglicherweise um eine Darstellung, die direkt oder indirekt dem "Urbild" der Veroneser Lactans-Madonnen oder einer seiner Nachbildungen verpflichtet ist?

Abb.27

Anmerkungen

Einleitung

Einleitung

- 1) H.Schmidinger, Patriarch und Landesherr, Graz-Köln 1954; A.von Muchar, Geschichte des Herzogtums Steiermark, 9 Bde., Graz 1844-1874, resp. Bd.3, 1846 und 5, 1850; H.Pirchegger, Die Untersteiermark in der Geschichte ihrer Herrschaften und Gülten, Städte und Märkte, Buchreihe der Südostdeutschen Historischen Kommission Bd.10, München 1962; idem, Die Herrschaften des Bistums Gurk in der ehemaligen Südsteiermark, in: Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie 49, Klagenfurt 1956; Kirchenhistorischer Atlas von Österreich, hg. von E.Bernleithner, Wien 1966.
- 2) W.Kuhn-E.Schwarz, Historischer Atlas der österreichischen Alpenländer, A.Landgerichtskarte, 1906-1929, B.Kirchen und Grafschaften, 1940ff.; II. Abt., Wien 1951 und zahlreiche Erläuterungsbände; Heimatatlas der Steiermark, hg. vom Historischen Verein für Steiermark, Graz 1946; F.Schumi, Die Herren von Krain und der Windischen Mark, in: Archiv für Heimatkunde Krains I, 1882/83, 97ff.; idem, Die Mark Unterkrain seit 1070, in: Archiv für Heimatkunde Krains II, 1884/87, 36f.
- 3) vgl. A.v.Muchar, Geschichte des Herzogtums Steiermark 5, Graz 1850.
- 4) Mitteilungen, Sitzungsberichte und Jahrbücher der K.K.Central-Commission, Wien 1856-1917. Außerdem erschienen: Atlas kirchlicher Denkmäler des Mittelalters im Österreichischen Kaiserstaate und im ehemaligen Lombardisch-Venezianischen Königreiche, bearb. von K.Lind, Wien 1873; Kunsthistorischer Atlas, Wien 1892. Für Krain und die ehemalige Südsteiermark: A.Stegenšek, Dekanija Gornjegrajska, Maribor 1905; idem, Konjiška Dekanija, Maribor 1909; Fr. Stelè, Politični okraj Kamnik, Ljubljana 1929.
- 5) Für die Steiermark: Kirchenschmuck, Graz 1870-1905. Für Kärnten: Carinthia, Klagenfurt 1810ff. Für Krain: IMK, Ljubljana 1891-1909.
- 6) H.Folnesics-L.Planiscig, Bau- und Kunstdenkmale des Küstenlandes - Aquileja, Görz, Grado, Triest u.a., Wien 1916.
- 7) F.Kieslinger, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, in: Belvedere 3, 1923, I, 149ff. und 4, 1923, II, 9ff., 43ff., 69ff., 125ff.; idem, Mittelalterliche Bildwerke 1200-1440, in: Belvedere 4, 1923, II, 93ff.
- 8) R.Ernst, Die Klosterneuburger Madonna, in: Belvedere 5, 1924, I, 97ff.; H.Beenken, Das romanische Tympanon des

- Einleitung Städtischen Museums in Salzburg und die lombardische Plastik des 12. Jh., in: Belvedere 8, 1925, II, 97ff.
- 9) H.Karlinger, Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg, Augsburg 1924; K.Ginhart, Gotische Bildwerke in Kärnten, in: Belvedere 8, 1925, Forum II, 93ff.; E.Kris, Mittelalterliche Bildwerke - Sammlungen des kunsthistorischen Museums in Wien, Heft 2, Wien 1925; F.Kieslinger, Mittelalterliche Plastik in Österreich, Wien 1926, mit einem umfangreichen, nach Ländern geordneten Katalog; G.Guggenbauer, Die mittelalterliche Plastik in Österreich, in: Christliche Kunstblätter 68, Linz 1927, 19ff. als Rez. zu Kieslinger 1926; F.Novotny, Romanische Bauplastik in Österreich, Wien 1930; Th.Müller, Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935; F.Kieslinger, Mittelalterliche Skulpturen einer Wiener Sammlung, Wien-Leipzig 1937.
 - 10) K.Garzarolli von Thurnlackh, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941; Rez.: Th.Müller, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 11, 1943/44, 59ff.; E.Cevc, in: ZUZ I NV, 1951, 208ff.
 - 11) u.a.: R.Kroemer, Die Entstehung und Bedeutung des Zackenstils in der steirischen Kunst des 13. Jh., Diss. Graz 1954; R.Kohlbach, Steirische Bildhauer, Graz 1956.
 - 12) F.Stelè, Slovenske Marije, Celje 1940; E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 105ff.; idem, Geografski položaj srednjeveškega kiparstva na Slovenskem, in: ZUZ V/VI, 1959, 273ff.; idem, Srednjeveška plastika na Slovenskem, 1963; idem, Poznogotska plastika na Slovenskem, 1970 sowie zahlreiche Bearbeitungen in den slowenischen Zeitschriften ZUZ, Varstvo spomeniko und ZZSK.
 - 13) E.Cevc, Gotska plastika na Slovenskem. Narodna Galerija Ljubljana, Ljubljana 1973.
 - 14) Kat.Gotik in der Steiermark, Stift St.Lambrecht 1978. Vgl. den ausführlichen Forschungsbericht zur gotischen Plastik in der Steiermark von H.Schweigert, 198ff.
 - 15) Den Publikationen von J.Leisching, Figurale Holzplastik I, Wien 1908; II, Wien 1913, Kieslinger und Garzarolli verdanken wir grundlegende Kenntnisse von einer Vielzahl solcher Objekte. - F.Kieslinger, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, Wien 1923, 8 bzw. 5; idem, Österreichs frühgotische Madonnenstatuen, in: Jahrbuch der österreichischen Leo-Gesellschaft, Wien 1932, 180ff.
 - 16) Erstmals von E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955 der Gruppe hinzugefügt.
 - 17) s. Anm.7 und 9; F.Kieslinger, Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, 1923; idem, Mittelalterliche

Plastik in Österreich, 1926, 32; K.Garzarolli, MPS, Einleitung 1941, 21, 93ff.; Th.Müller, MPT, 1935.

- 18) Baldass-Buchowiecki-Feuchtmüller-Mrazek, Gotik in Österreich, Wien 1961; Baldass-Buchowiecki-Mrazek, Romanische Kunst in Österreich, Wien 1962.
Vgl. Rez. N.Wibiral, in: Christliche Kunstblätter 3, 1963, 86ff.

I.1. Kapitel I.1.

- 1) 1209, in castro Stein (StmkLA Urk.Nr.361a in einer Abschrift von 1867). - Text: F.Schumi, UB-Reg.Buch Krain II, Nr.18. "...quod manu potestatina sanctae Mariae et sancto Hermachorae in Obernburg contradidit duos mansos in Pureber tali conditione, quod abbas et fratres ibidem Deo famulantes singulis dominicis diebus in principali altare de sancta trinitate missam publice in conventu fratrum pro salute mea...". - Zuerst angeführt von A.Stegenšek, Dekanija Gornjegrajska, Maribor 1905, 124.
- 2) Text: F.Schumi, UB-Reg.Buch Krain II, Nr.31; Regest: J.Zahn, II, Nr.144.
- 3) 1247, Obernburg (StmkLA Urk.Nr.619). Zitiert zuerst bei I.Orožen, Das Bistum II, 1876, 30.
- 4) J.Graus, Obernburg, in: Kirchenschmuck XVII, Graz 1886, 114.
- 5) Vgl. Georg Matthaeus Vischer, Topographia Ducatus Stiriae 1681, hg. von Anton Leopold Schüller, Graz 1976², Bd.2, Abb.280. Zu den Rekonstruktionsversuchen vgl. M.Zadnikar, RA 1959, 44ff.
- 6) A.Stegenšek und M.Zadnikar äußern nicht, wann der Langchor entstanden sein könnte.
- 7) A.Stegenšek, Dekanija Gornjegrajska, 1905, 127.
- 8) M.Zadnikar, RA 1959, 55; davon ausgehend, daß der mittelalterliche Bau bis 1752 im wesentlichen bestanden hat.
- 9) M.Zadnikar, RA 1959, 55.
- 10) M.Zadnikar, RA 1959, 55. - Vgl. A.C.Quintavalle, La cathedrale de Modena II, 1964/65, Abb.559; L.Gál, L'architecture religieuse en Hongrie du XIe au XIIIe siècles, Paris 1929, 75ff.; Th.v.Bogyay, Normannische Invasion - Wiener Bauhütte - Ungarische Romanik, in: Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter Bd.2 (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie I), Baden-Baden 1953, 273-305, fig.88,89.
- 11) M.Zadnikar, RA 1959, 56.
- 12) Vgl. Kapitel I.3.
- 13) M.Zadnikar, La chartreuse de Žiće (Seiz) la plus ancienne chartreuse en Europe centrale, in: Mélanges à René Crozet II, Poitiers 1966, 829ff., Fig.4; idem, Srednjeveška arhitektura kartuzijanov in slovenske kartuzije, Ljubljana 1972, 250, 254.

- 14) M.Zadnikar, RA 1959, 227, Abb.95, 96. I.1.
- 15) M.Zadnikar, RA 1959, 229; idem, La chartreuse de Žižče, 1966, 833; E.Cevc, Srednjeveška plastika, 1963, 323ff.
- 16) Umso mehr, wenn man Vergleichbares aus der Miniaturmalerei daneben stellt, wie z.B. die Initialen einer aus Sittich stammenden Handschrift aus der 2. Hälfte des 12. Jh., in der geflügelte und ungeflügelte Tiere mit Rankenornamenten verbunden sind. Vgl. F.Stelè, Illuminatori okras stiških rokopisov, in: M.Kos, Srednjeveški rokopisi v Sloveniji (Codices aetatis mediae manu scripti qui in Slovenia reperiuntur), Ljubljana 1931, Kat.Nr.4, 23, Abb.3-6.
- 17) 1140, April 7, Aquileja (StmkLA). Text: Pusch-Froelich II, 1756, 286ff.; Regest: J.Zahn I, Nr.180.
- 18) 1146..., Tolmein. J.Zahn I, Nr.254.
- 19) 1147, Februar 13, Regensburg. J.Zahn I, Nr.256.
- 20) 1158, Mai, Würzburg. J.Zahn I, Nr.730.
- 21) 1209 (StmkLA Urk.Nr.361a). - 1216; J.Zahn II, Nr.144; - 1229; J.Zahn II, Nr.262; - 1231; J.Zahn II, Nr.285.
- 22) 1218-1251. Vgl. hierzu: H.Schmidinger, Patriarch und Landesherr, 1954, 9off.
- 23) ca. 1228, vor Juli 17. F.Schumi, UB-Reg.Buch Krain II, Nr.53.
- 24) 1228. J.Zahn II, Nr.251 und Nr.252.
- 25) (1228), März 15, Lateran. J.Zahn II, Nr.249; Pusch-Froelich II, 295ff.
- 26) Vgl. H.Schmidinger, Patriarch und Landesherr, 1954, 9off.
- 27) 1237, April 2, Viterbo. F.Schumi, UB-Reg.Buch Krain II, Nr.95.
- 28) 1238, Dezember vor 11. F.Schumi, UB-Reg.Buch Krain II, Nr.102. - 1238, Dezember 11; Bestätigungsurkunde durch den Patriarchen. J.Zahn II, Nr.365.
- 29) Vgl. J.Zahn II, Nr.411 und F.Schumi, UB-Reg.Buch Krain II, Nr.123.
- 30) Pusch-Froelich II, 29off.; J.Zahn III, Nr.76.
- 31) Vgl. J.Zahn III, Nr.103 und Nr.147.
- 32) H.Schmidinger, Patriarch und Landesherr, 1954, 142ff.
- 33) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955.

I.2. Kapitel I.2.

- 1) A.Stegenšek, Unbekannte Bildwerke und Malereien aus dem oberen Sanntal, in: MDZK III, Bd.II, 1903, 123.
- 2) Bedauern über diesen Aufstellungsort äußerte schon F.Mesesnel, in: ZUZ XVIII, 1942, 131. Hinweise auf den ursprünglichen "Ehrenplatz" waren nicht zu finden.
- 3) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 19ff. (144). - Nach St.Beissel, Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte, Freiburg/Br.1913, 27ff. ist die Legende des im Erdboden gefundenen Gnadenbildes durchaus geläufig und in erster Linie auf das Vergraben nicht mehr benötigter oder in der Bilderstürmerzeit gefährdeter Gnadenbilder zurückzuführen.
- 4) St.Beissel, Wallfahrten, 1913, 30, nennt einen Wallfahrtsort Maria Schnee in Krain, jedoch ohne nähere Angaben.
- 5) 1365 erfolgte die Aufnahme des Sulzbacher Kaplans Friedrich in die Fraternität des Obernburger Konventes. Vgl. I.Orožen, Das Bistum II, 1876, 129ff.
- 6) I.Orožen, Das Bistum II, 1876, 131.
- 7) I.Orožen, Das Bistum II, 1876, 131ff.; A.Stegenšek, Dekanija Gornjegrajska, 1905, 4ff.: "1485 Obernburgi in festo s. Jacobi Apostoli. Nos Sigismundus Episcopus Labacensis vniuersis et singulis Christi fidelibus praesentes litteras inspecturis salutem -, Noveritis, quod nos anno Domini 1485 in festo beatorum Petri et Pauli duo altaria de nouo constructa et sita in ecclesia parochiali B.M. Virginis in Sultzpach nostrae Labacensis Diocesis in portico siue Basilica supra ostium maius uersus occidentem, unum in medio ipsius Basilicae siue portici in honorem S.Sigismundi Regis et Martyris - et aliud ad latus Sinistrum uersus Septentrionem in honorem S.Hieronymi Doctoris ecclesiae egregii - deinde die dominica dictum festum Visitationis B.M.V. immediate sequente Ecclesiam parochialem soepe nominatae B.Mariae v. in Sulzpach de nouo ampliata et constructam - consecrauimus et dedicauimus."
- 8) A.Stegenšek, Dekanija Gornjegrajska, 1905, 1ff. Stegenšek hält die Kirche für einen einheitlichen Bau des 15. Jh. auf Grund der übereinstimmenden Rippenprofile und Kapitelle, wobei er eine spätere Veränderung des Bodenniveaus im Chor nicht ausschließt. Nach I.Orožen, Das Bistum II, 1876, 132 wurde die "Kirche erweitert und rekonstruiert".
- 9) I.Orožen, Das Bistum II, 1876, 131.
- 10) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 119ff. (144).

- 11) "...super altare gloriose ac perpetue deigenetricis I.2.
virginis Marie in obbernburg..."; 1247, ...,Obernburg
(StmkLA Urk.Nr.619). Regest: F.Schumi, UB-Reg.Buch
Krain II, Nr.148. - Vgl. I.Orožen, Das Bistum II, 1876,
3o. Für das Jahr 1262 führt Orožen "eine Schenkung
aus Liebe zur allerhöchsten Dreieinigkeit und aus be-
sonderer Verehrung der jungfräulichen Gottesgebärerin"
an.
- 12) Vgl. hierzu die Ausführungen über das Kloster Obern-
burg Kap.I.1.
- 13) Das Dekanat Obernburg betreffend vgl. I.Orožen, Das
Bistum II, 1876, 11ff. und Pusch-Froelich II, 293f.
- 14) Vgl. Valvasor, Ehre, 65ff. Nach Valvasor sei der von den
Mönchen gegen die ausdrückliche Anweisung von Kaiser,
Papst und den Bischöfen von Gurk und Laibach gewählte
Abt nach diversen Auseinandersetzungen mit wertvollem
Gerät und Urkundenmaterial geflohen, eine Einigung habe
1463 im 'Teutschen Hause zu Laybach' stattgefunden.
- 15) Vgl. Anm.7.
- 16) Ein Grund für das Fehlen jeglicher Quellen mag auch
darin zu suchen sein, daß das Kloster nach seiner
Dotatation zum Laibacher Bistum 1461 und der Auflösung
des Benediktiner-Konventes sehr schnell in Verfall und
bereits gegen Ende des 15. Jh. gänzlich in Vergessen-
heit geraten sein mag. Im Itinerar des Paolo Santonino,
der zwischen 1485 und 1487 den Patriarchen von Aquileja
auf seinen Visitationsreisen durch Krain begleitete,
wird Kloster Michelstetten aufgeführt, nicht jedoch
Obernburg. Vgl. G.Vale, Itinerario di Paolo Santonino
in Carintia, Stiria e Carniola negli anni 1485-1487,
Studi e testi 103, Citta del Vaticano 1943.
- 17) 1247, ..., Obernburg (StmkLA Urk.Nr.619).
- 18) I.Orožen, Das Bistum II, 1876, 3o.

I.3. Kapitel I.3.

- 1) E.Cevc, Restavracija krakovskega reliefa v Ljubljani, in: Varstvo spomeniko IV - 1951/52, 41, weist darauf hin, daß dies in Zusammenhang mit dem Abreißen des mittelalterlichen Baues und dem barocken Neubau von 1714 geschehen sein muß.
- 2) I.Vrhovnik, Kapelica Krakovem, in: IMK V, 1895, 125.
- 3) V.Steška, Kranjska Marijina bozja pota pred 200 leti, in: IMK IX, 1899, 119.
- 4) Joh.Gr.Thalnitscher, Marianale Carnioliae, 1741.
- 5) A.Gnirs, Ein mittelalterliches Reliefbild der Gottesmutter in Laibach, in: MDZK III.Folge, XVI, 1918, 16f.
- 6) A.Kieslinger, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, 1923, 10; idem, Mittelalterliche Plastik in Österreich, 1926, 32.
- 7) V.Steška, Marijini spomeniki, 1925, 247.
- 8) N.Šumi, Problemi spomeniškega varstva v Ljubljana v letih 1951 in 1952, in: Varstvo spomeniko IV - 1951/52, 62f.
- 9) C.Velepič, Najstarejši plastični spomenik v Ljubljani, in: Ljudska Pravica, Ljubljana 1951; idem, Konservacija timpana z Marijinim kipom v krakovski kapelici v Ljubljani, in: ZZSK 1952, 63ff.; E.Cevc, Restavracija, in: Varstvo spomeniko IV - 1951/52, 41.
- 10) K.Garzarolli, MPS, 1941, 21f., 94; K.Woisetschläger-P.Krenn, Alte steirische Herrlichkeiten, Graz 1968, 17.
- 11) E.Cevc, Mojster Sločavske Marije, 1955, 116f., (143f.).
- 12) Die von F.Schumi, UB-Reg.Buch Krain II, Nr.51, zitierte Urkunde 1228, vor Juli 12, ..., in der ein Deutschordens-Haus in Laibach mit einer Schenkung bedacht wird, ist lt. Schumi nicht (mehr?) existent, somit für einen zeitlichen Anhalt unbrauchbar.
- 13) K.Militzer, Die Entstehung der Deutschordensballeien im Deutschen Reich. Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens Bd.16, Bonn-Bad Godesberg 1970, 63f.
- 14) G.Kozina, Zur Geschichte des deutschen Ritter-Ordens in Krain, in: Mittheilungen des historischen Vereines für Krain 17, Laibach 1862, 77; dort zitiert nach Duellius, Historia, Pars III.47. Vgl. F.Schumi, UB-Reg.Buch Krain II, Nr.93. Über Besitz- und Gebietsverhältnisse in der Mark Krain vgl. F.Schumi, Archiv für Heimatkunde Krains I, 1882/83; II, 1884/87, 33ff.

- 15) K.Militzer, Die Entstehung der Deutschordensballeien im Deutschen Reich, 1970, 63f. I.3.
- 16) c.1247,; "Wir Ulrich,...,tun kunt, daß wir die Tawtschen herren in unser herschaft ze Kernden und auf der Marich also in unser sunder gnad genommen haben,...". Schumi, Archiv für Heimatkunde Krains I, 1882/83, 11, Nr.6.
- 17) Nicht erst 1263, wie K.Militzer, Entstehung der Deutschordensballeien, 1970, 67, annimmt. Offensichtlich liegt hier eine Verwechslung der Regesten-Zitate vor.
- 18) K.Militzer, Die Entstehung der Deutschordensballeien im Deutschen Reich, 1970, 67. - Zu klären bliebe noch, ob dies erst nach 1256 - lt. Regierungsdaten bei Militzer - möglich war oder schon vor der Jahrhundertmitte. Nach F.Schumi, Archiv für Heimatkunde Krains I, 1882, 11, Anm.1 wurde Herzog Ulrich III. bereits 1247 "dominus Carniole". Vgl. M.Tumler, Der Deutsche Orden, Wien 1955, 94f.: "Eine Kommende zu Laibach ist erst 1250 nachweisbar."
- 19) DOZA 1263, Mai 3, Landstraß; "...fratres domus Thevtunice in Laibaco..."; G.Kozina, Mittheilungen des historischen Vereines für Krain 17, 1862, 77, Nr.4; F.Schumi, UB-Reg. Buch Krain II, Nr.318; Pettenegg Nr.407.
- 20) DOZA 1267, Febr.20, Bischoflack; F.Schumi, UB-Reg. Buch Krain II, Nr.370; Regest: Pettenegg Nr.434. 1267, Juli 23; in einem Transumpt 1541, Mai 5, im Arhiv Slovenije, Ljubljana, aufbewahrt. Siehe: M.Verbič, 700 let Novega trga v mestu Ljubljani, in: Kronika XV, 1967, 7off.
- 21) DOZA 1268, Sept.4, ...; "Nos Vlricus dei gratia dux Karinthie, dominus Carniole constare volumus vniversis intuentibus presens scriptum, quod ecclesiam Sancti Petri cum omnibus filiabus suis in Methlica iurisdictionibus libertatibus et attinentiis eiusdem ad instantiam nostri vicedomini et capellani Johannis venerabilis plebani quondam ecclesie memorate ecclesie beate Marie virginis gloriose domus theotonice Laibacensis contulimus perpetualiter possidendam ...". - F.Schumi, in: Archiv für Heimatkunde Krains I, 1882, 27; G.Kozina, in: Mittheilungen des historischen Vereines für Krain 17, 1862, 77, Nr.5; Text: GZL X/9; Regest: Pettenegg Nr.451.
- 22) DOZA 1282, Mai 20; "...in ecclesia hospitalis Ste. Marie ordinis dom. theutonicorum in Laybaco...". Kozina, Mittheilungen des historischen Vereines für Krain 17, 1862, 78, Nr.10; Regest: Pettenegg Nr.606.
- 23) DOZA 1285, März 5, Laibach; "ecclesiae Ste. Mariae de domo fratrum theutonicorum in Laibaco...". Kozina, in: Mittheilungen des historischen Vereines für Krain 17, 1862, 79, Nr.11; Text: GZL IX/6; Regest: Pettenegg Nr.633.

- I.3. 24) DOZA 1277, Sept.17, Laibach; Regest: Pettenegg, Nr.538.
Es ist nicht zu entscheiden, ob es sich hier evtl. um die "St.Georgii Capell zu Laybach im Teutschen Hause" handelt, die Valvasor, Ehre III/11, 690, erwähnt.
- 25) Joh.Gr.Thalnitscher, Marianale Carnioliae 1741, Nr.1.
- 26) Hinweise auf Vollendung der Kirche im Jahre 1292 enthalten jeglicher Quelle. Vgl. J.G.Thalnitscher, Epitome chronologica continens res memorabiles nobiles et antiquissimae urbis Labacensis, Labaci 1714, 41.
F.X.Richter, Geschichte der Stadt Laibach von den ältesten Zeiten bis zur Gründung des Laibacher Bistums im Jahre 1461, in: Klun's Archiv für die Landesgeschichte des Herzogtums Krain II/III, 1854, 200.
- 27) Für die immer wieder aufgegriffene Behauptung, der Deutsche Orden habe einen bereits bestehenden Bau der Templer, die 1167 nach Laibach gekommen seien, wann auch immer übernommen, gibt es keinerlei Hinweise.
J.G.Thalnitscher, Epitome chronologica, 1714, 41;
A.Dimitz, Geschichte Krains I, 1875, 165; I.Vrhovec, Topografski opis Ljubljane, in: Letopis Matice Slovenske, Ljubljana 1885, 231ff.; V.Steška, Marijini spomeniki, 1925, 247ff. - Im Archiv Slovenije wurde mir das Fehlen jeglicher Quellen für diese These bestätigt.
- 28) Urkunde Herzog Ulrichs III. 1267, Juli 3, nach einem Transumpt von 1541, Mai 5, im Archiv Slovenije zitiert bei M.Verbič, 700 let Novega trga v mestu Ljubljani, in: Kronika XV, 1967, 70ff.
- 29) J.G.Thalnitscher, Epitome, 1714, 105; "1714 Vertum Templum Equitum Ord. Teuth. aboleta forma Gothica, eleganti structura Ordine Corinth. ad norma Dominici Rossi Architecti Veneti celebrimi, ... restaurare aggreditur...". - N.Šumi, Problemi spomeniškega varstva v Ljubljani v letih 1951 in 1952, in: Varstvo spomeniko IV - 1951/52, 56ff., 62ff.
- 30) Valvasor, Ehre III/11, 690.
- 31) Valvasor, Ehre III/11, 664; M.Kos, Srednjeveška Ljubljana, Ljubljana 1955, 15ff. glaubt, anhand dieser Ansicht einen Bau mit drei Apsiden im Osten zu erkennen. - Wie mir Frau Dr.M.Verbič, Archiv Slovenije, freundlicherweise mitteilte, ist außer einer skizzenhaften Südansicht der Stadt durch den italienischen Festungsbaumeister Giov.Pieroni, Relazzioni di a. 1639 (Archiv Slovenije, Hs.II, fol.56v) keine ältere entsprechende Ansicht Laibachs überliefert.
- 32) Valvasor, Ehre III/11, 690; F.X.Richter, in: Klun's Archiv für die Landesgeschichte des Herzogtums Krain II/III, 1854, 185; I.Vrhovec, Topografski opis Ljubljane, in: Letopis Matice Slovenske 1885, 231; I.Vrhovnik,

IMK V, 1895, 125ff.; V.Steška, Marijini spomeniki, I.3.
1925, 247ff.

- 33) Für die Jahre 1371, 1493, 1509, 1524 und 1583 ("Feuer zu Laybach, wodurch die Teutsche Gasse, Teutsche Kirche u.a. und des Teutschen Hauses Mayerhof in der Krakau in die Asche gesetzt") überliefert von Valvasor, Ehre III/11, 71of. Für 1511 ist ein Erdbeben verzeichnet, bei dem Haus und Kirche des Deutschen Ordens "zu Boden geworfen" wurden; zit. in den Mittheilungen des historischen Vereines für Krain, 1848, 85ff. und bei I.Vrhovnik, in: IMK V, 1895, 125ff. - Valvasor, Ehre III/11, 69o: "1598 hat Herr Marquard von Eckh, damaliger Administrator der Commenda deß Hochlöbl. Teutschen Ordens, den Chor dieser Kirchen erneuern lassen".
- 34) Valvasor, Ehre III/11, 69o.
- 35) Vgl. E.Cevc, in: Vastvo spomeniko IV - 1951/52, 41ff.- Die Freskomalerei könnte im Zuge der Neuversetzung entstanden sein.

I.4. Kapitel I.4.

- 1) Bei der Tympanon-Madonna der Deutschordens-Kirche Maria am Leech in Graz, auf die weiter unten eingegangen wird, handelt es sich ursprünglich ebenfalls um eine Einzeldarstellung der thronenden Maria mit Kind. Vgl. Kap.II.2., Kat.Nr.4. - Häufiger sind der thronenden Madonna seitlich Begleitfiguren beigegeben wie etwa am Tympanon der Kollegiatskirche in Castell'Arquato (Francovich, Antelami, Abb.45) am Tympanon im Museum Carolino Augusteum Salzburg (Kat.Stauffer, Stuttgart 1977, Nr.491, Abb.296), am Tympanon der Benediktiner-Frauenabtei Nonnberg in Salzburg (Karlinger, Romanische Steinplastik, Taf.106) oder am Bogenfeld der Pfarrkirche Mariae Geburt in Berg/Drautal (E.Bacher, in: ÖZKD 23, 1969, 121, Abb.139). - Für einen szenischen Zusammenhang mit der Anbetung der Hll. Drei Könige lassen sich zahlreiche Beispiele anführen. Z.B.: die Tympana von Neuilly-en-Donjon, Pfarrkirche Sainte-Madeleine, Westportal (A.Kingsley Porter, Romanesque sculpture II, Abb.93, 94); aus Fontfroide, Montpellier, Musée Archéologique (R.Hamann, St.Gilles I, Abb.457); von St.Gilles, Nordportal (R.Hamann, St.Gilles II, Taf.37); Germigny l'Exempt, Pfarrkirche, Westportal (W.Sauerländer, Gotische Skulptur, Abb.67 unten); Laon, Notre-Dame, linkes Westportal (idem, op.cit., Abb.69 Mitte); Freiberg/Sachsen, Dom, Goldene Pforte (D.Schubert, Von Halberstadt nach Meissen, 1974, Abb.72, 73); Bamberg, Dom, Adamsforte (E.Panofsky, Deutsche Plastik 11.-13.Jh., 1924, Taf.70); Parma, Baptisterium Nordportal (Francovich, Antelami, Abb.330); St.Paul im Lavanttal/Kärnten (K.Ginhart, St.Paul i.L., ÖKT XXXVII, Wien 1970, Abb.48).
- 2) Ordenstitel "Fratres hospitalis sancte Marie domus Theutonicorum in Jerusalem". Vgl. hierzu "Deutschritterorden", in: RDK III, 1954, 1312 ff. (O.Neubecker); St.Beissel, Marienverehrung, 1909, 273.
- 3) Vgl. "Baldachin", in: RDK I, 1937, 1389ff. (J.Baum-O.Schmitt). - Vgl. etwa die Tympana in Bourges St.Etienne, Nordportal (Sauerländer, Gotische Skulptur, Abb.350 oben); Paris, Notre-Dame, Annenportal (idem, op.cit., Abb.40); Reims, Notre-Dame, sog. Porte romane (idem, op.cit., Abb.57); Germigny l'Exempt, Pfarrkirche, Westportal (idem, op.cit., Abb.67 unten); Laon, Notre-Dame, linkes Westportal (idem, op.cit., Abb.69 Mitte); aus Fontfroide, Montpellier, Musée Archéologique (Hamann, St.Gilles I, Abb.457); Beaucaire, Pfarrhaus (idem, op.cit., I, Abb.456). - Baldachinartige Bekrönungen finden sich in der Miniaturmalerei etwa: im Matutinalbuch des Konrad von Scheyern, München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 17401, fol.25 (E.Stollreither, Bildnisse des 9.-18.Jh. aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek Bd.9,1, München 1928, Taf.25). In der Goldschmiedekunst an zahlreichen Schreinen, wobei die Darstellung der thronenden Mutter-

gottes von den übrigen unter Arkaden gegebenen Figuren I.4. oft durch eine besonders hervorgehobene Arkatur, als Baldachin zu interpretieren, ausgezeichnet ist: Heribert-Schrein, Köln-Deutz, Pfarrkirche St. Heribert (Kat. Rhein-Maas 1972, H 17); Marienschrein, Aachen, Dom (E.G.Grimme, Der Aachener Domschatz, in: Aachener Kunstblätter 42, 1972, Nr.48, Taf.59); Elisabethschrein, Elisabethkirche Marburg/L. (E.Dinkler-von Schubert, Der Schrein der Hl. Elisabeth zu Marburg. Studien zur Schreinkonographie. Marburg/L. 1964, Taf.3, Abb.3). - Frühe Beispiele einer durch eine baldachinartige Bekrönung ausgezeichneten thronenden bzw. stehenden Madonna: Elfenbein, Mitteltafel eines Diptychons, 6.Jh., oströmisch, London, British Museum (R.Lange, Das Marienbild der frühen Jahrhunderte, Recklinghausen 1969, Abb.S.16); Elfenbeindiptychon, Mitte 6.Jh., Konstantinopel, Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturenabteilung (idem, op.cit., Abb. S.20); Rabula-Codex, 586, Syrien, Florenz, Biblioteca Laurenziana (idem, op.cit., Abb.S.51).

- 4) Ob ein Löwenpaar gemeint ist, ist auf Grund des Erhaltungszustandes nicht zu entscheiden. - Vgl. 1. Könige 10, 18-20.

Petrus Damianus: "Fecit rex Salomon thronum de ebore grandem, et vestivit eum auro fulvo nimis. Per sex gradus ascendebatur ad eum. Rotundus erat in posterioribus. Duodecim leunculi stabant super gradus, respicientes ad thronum. ... Duo leones stabant juxta brachiola." (Migne, PL 144, 736) und "Duo leones sunt Gabriel archangelus et Johannes evangelista ...". (Migne, PL 144, 739).

Guibertus de Novigento: "Et duae manus hinc et inde tenentes sedile ... Et duo leones stabant juxta singulas manus ... Duo leones itaque duo sunt praelatorum et subditorum seipsos regentium ordines Ecclesiae." (Migne, PL 156), 542).

Adam de S. Victor: "Tu thronus es Salomonis: / Cui nullus par in thronis / Arte vel materia." (Migne, PL 196, 1503).

Vgl. hierzu: A.Salzer, Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur des Mittelalters, Darmstadt 1967, 38f. - Vgl. auch die Ausführungen zum Begriff der "Sedes Sapientiae", Anhang 2, Anm.13.

- 5) Friesach, Kapelle im Bergfried am Petersberg, vor Mitte 12.Jh. (W.Frodl, Die romanische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1942, 20; K.Ginhart, Die Datierung der Fresken in der Gurker Westempore, in: Carinthia I 157, 1967, 9ff.); Gurk, Dom, Westempore, um 1260/70 (zuletzt Kat. Staufer, Stuttgart 1977, Nr.427, Abb.228 mit älterer Literatur und früheren Datierungen) sowie die kürzlich freigelegten Fresken in der Stiftskirche St.Lambrecht/Steiermark, nach Mitte 14.Jh. (U.Ocherbauer, Neuentdeckte gotische Wandmalereien in der Stiftskirche von St.Lambrecht, in: ÖZKD 1977, XXXI, Heft 3/4, 84ff. dort auch Zusammenstellung weiterer Beispiele). - Vgl. ferner: H.Swarzenski, Lat.ill.Hss.d.13.Jh., 127, Anm.3; Chr.Michna,

- I.4. Das salomonische Thronsymbol auf österreichischen Denkmälern, in: Alte und moderne Kunst 6, 1961, Heft 43, 2ff.
- 6) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 114 (143).
- 7) Häufig findet sich das Motiv antithetischer Vögel auf Textilien. Vgl. etwa das Brokatstück vom Markgrafen-Ornat, Paris, um 1260, Klosterneuburg Stiftsmuseum (Kat.Babenberger, Lilienfeld 1976, Nr.322a, Abb.10).
- In der Goldschmiedekunst z.B. auf dem Beschlag eines Reliquienkästchens, 2.Hälfte 11.Jh., Kassel, Hessisches Landesmuseum (Kat. Corvey 1966, Nr.243, Abb.207). Die seitlich des Kleeblattbogens sitzenden Vögel des Laibacher Tympanons sind am besten mit jenen Darstellungen zu vergleichen, die rechts und links eines Rundbogens je einen sitzenden Vogel aufweisen, wie z.B. auf der bereits zitierten Miniatur des Rabula-Codex, 6.Jh. (R.Lange, Das Marienbild der frühen Jahrhunderte, 1969, 50f. und Abb.). Eine Vielzahl vergleichbarer Darstellungen findet sich auf karolingischen Kanontafeln: z.B. Evangeliar aus St.-Médard in Soissons, Paris, Bibliothèque Nationale, Lat.8850, fol.10v (Kat.Karl der Große, Aachen 1965, Nr.417, Abb.56); Evangeliar der "Ada", Trier, Stadtbibliothek Cod.22, fol.59v (op.cit. Nr.416, Abb.57); Evangeliar aus Tours, Tours, Bibliothèque Municipale, Ms.22, fol.15v (op.cit., Nr.425, Abb.62). - Vgl. auch die Darstellung einer thronenden Madonna unter einem von Säulen getragenen Rundbogen und zwei antithetischen Vögeln: Elfenbeinrelief, 9.Jh., New York, Metropolitan Museum (op.cit., Nr.524, Abb.102). Ebenso zahlreich sind solche Motive auf Kanontafeln hochmittelalterlicher Handschriften: Nekrolog von Obermünster, München, Allgemeines Staatsarchiv, Regensburg, Obermünster, Lit.1, fol.71v (A.Boeckler, Regensburg-Prüfener Buchmalerei, München 1924, Abb.72 und 86); München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 18005, Kanontafel fol.19 (E.F.Bange, Eine bayerische Malerschule des 11. und 12.Jh., München 1923, Taf.2, Abb.3); ebenda, clm 828, fol.19a (idem, op.cit., Taf.43, Abb.118); ebenda, clm 23343, fol.12b (idem, op.cit., Taf.29, Abb.106). - Vgl. auch: H.Swarzenski, The Berthold Missale, New York 1943, 54, Abb.76, 77.
- 8) Vgl. die früheste erhaltene Darstellung, die Christus auf Apsis und Basilisk zeigt, das Elfenbein-Diptychon von Genoels-Elderen, 8.Jh., Brüssel, Musées royaux d'Arts et d'Histoire (Kat.Rhein-Maas 1972, A 2).
- 9) E.Cevc, 1955 und 1963.
- Zur Solsona-Madonna vgl. H.Beenken, Das romanische Tympanon des Städtischen Museums in Salzburg und die lombardische Plastik des 12. Jh., in: Belvedere 8, 1925, II, 97ff. und A.Kingsley Porter, Spain or Toulouse? And other Questions, in: Art Bulletin VII, 1925, 1ff.

- 10) Lüttich, St.Jean (Kat.Rhein-Maas 1972, L 1); Zoutleeuw, I.4. Sint Leonharduskerk (op.cit., L 6); Köln, Schnütgen-Museum Inv.Nr.A 10 (op.cit., L 15); Unkelbach, Kirchlicher Besitz (op.cit., N2).
- 11) Vgl. E.Guldan, Eva und Maria, 1966, 72f.
- 12) Für die Magdeburger Madonna vgl. R.Hamann, Die Kapitelle im Magdeburger Dom, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 30, 1909, 258ff., Abb.143; H.Kunze, Gotische Skulptur in Mitteldeutschland, Bonn 1925, 4, 12, Abb.3. - Für die Bedeutung des Bildtypus vgl. die eingehende Untersuchung von P.Bloch, Die Muttergottes auf dem Löwen, in: Jahrbuch der Berliner Museen 12, 1970, 253ff., resp.264ff. mit wichtiger Materialsammlung. Bloch zitiert die Ergebnisse von L.Burger, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 4/1937, 16ff. Demzufolge gilt als sicher, "daß die Marmorstatue der Eleusa, die heute über dem mächtigen Tiersockel steht, aus stilistischen und materialen Gründen mit der etwas älteren, von Engeln gekrönten Marienstatue getauscht werden muß." - Zuletzt E.Schubert, Der Magdeburger Dom, Wien-Köln 1975, 208, Abb.123.
- 13) Das Mittelalter II, Propyläen-Kunstgeschichte Bd.6, 1972, Abb.160, Text 173 (Thomas S.R. Boase).
- 14) An dieser Stelle sei bereits hingewiesen auf die noch zu behandelnden Marientympa der Stiftskirche in Seckau und der Leechkirche in Graz. - Eine vergleichbare Darstellung ist die Muttergottes aus Baden (Aargau) im Züricher Landesmuseum. Nach I.Futterer, Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220-1440, Augsburg 1930, 15f., Abb.2 wären die beiden Drachen ein rein ornamentales Element, das in Deutschland und Frankreich besonders häufig verwendet wird (wie z.B. in Neuilly-en-Donjon und Magdeburg). M.E. sind solche und ähnliche Darstellungen jedoch nicht als ornamentale Variante maasländischer Vorbilder anzusehen, sondern sie sind thematisch mit dem Bildinhalt verknüpft. Die ursprünglich auf Christus bezogene Textstelle aus Psalm 90 wird nun auch auf die Muttergottes übertragen.
- 15) Vgl. V.Lasareff, Studies 1938, 26ff. sowie den Artikel von H.Hallensleben, Das Marienbild der byzantinisch-ostkirchlichen Kunst nach dem Bilderstreit, in: LCI III, 1971, 161ff.
- 16) Für den dem Kind zugewandten Typus vgl.: ein byzantinisches Siegel, 10.-12.Jh., Mus.Athen (V.Lasareff, Studies, Fig.37), eine Miniatur aus einer Handschrift des 11.Jh., Wien, Nationalbibliothek, theol.gr.154, fol.17r (idem, op.cit., Fig.38) oder die Elfenbeintafeln in Berlin, 11.Jh. (idem, op.cit., Fig.42) und Chambéry, 12.Jh. (idem, op.cit., Fig.43).

- I.4. 17) Vgl. hierzu die zahlreichen Darstellungen dieses Typus bei E.Sandberg-Valvalà, *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del dugento*, Siena 1934, 29ff.; E.Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florenz 1949, bes.Nr.1 und 178.
- 18) Etwa das Hinwenden des Kindes zur Mutter, das sie anschaut, an die Brosche oder den Ausschnitt des Kleides greift (Kat. Marienbild, Essen 1968, Nr.25, 27), oder auch einen Vogel in der Hand hält (Kat. Rhein-Maas 1972, L 6), ein besonders im 14. Jh. häufiges Motiv (vgl. etwa: Kat.Marienbild, Essen 1968, Nr.45).
- 19) F.Stelè, *Bizantinske in po bizantinskih posnete Marijine podobe med Slovenci*, in: Razprave, 1944, 393; E.Cevc, *Mojster Solčavske Marije*, 1955, 105 (143).
- 20) E.Cevc, *Mojster Solčavske Marije*, 1955, 113 zitiert folgende Beispiele: Evangeliar, sog. Goldenes Buch von Hohenwart, Bayern, um die Mitte des 13. Jh., München, Bayerische Staatsbibliothek, clm7384, fol.3v (H.Swarzenski, *Lat.ill.Hss. d. 13.Jh.*, 110, Taf.58, Abb.334; zuletzt Kat.Staufer, Stuttgart 1977, Nr.742); Psalter aus Kloster Schönensteinbach, Elsaß (?), bald nach 1253, Donau-eschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, cod.185, fol.7v (Swarzenski, op.cit., 122, Taf.86, Abb.506; Kat.Staufer, 1977, Nr.724); Psalter, für den Gebrauch der Diözese Konstanz (?), bald nach 1253, Besançon, Bibliothèque municipale, Ms.54, fol.8 (Swarzenski, op.cit., 126f., Taf.93, Abb.548; Kat. Staufer, 1977, Nr.723).
- 21) Vgl. E.Sandberg-Valvalà, *Mediaeval Painting at Verona*, in: *Art Studies* 8/II, 1931, 159f., Fig.13; E.Arslian, *La pittura e la scultura romanica veronese*, Milano 1943, 120ff., fig.147; N.Rasmo, *La scultura romanica nell'Alto Adige*, in: *Cultura Atesina* 7, 1953, 27.
- 22) E.Cevc, in: *Varstvo spomenico IV - 1951/52*, 41ff.
- 23) V.Lasareff, *Studies*, 69. Für die Vielzahl der italienischen Darstellungen des Ducento vgl. E.Sandberg-Valvalà, *L'Iconografia della Madonna*, 1934; E.Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, 1949; J.H.Stubblebine, *Byzantine Influence in the thirteenth-century Italian Panel Painting*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 20, 1966, 85ff.; K.Weitzmann, *Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai*, in: *Art Bulletin* 45, 1963, 179ff., resp.186, Abb.8.
- 24) Vgl. E.Sandberg-Valvalà, *Iconografia della Madonna*, 1934, 44f., Taf.XVII.
- 25) Vgl. etwa: die Sinai-Ikone, Mitte 13.Jh. (K.Weitzmann, in: *Art Bulletin* 45, 1963, 179ff., resp.186, Abb.8); eine stehende Hodegetria, Elfenbein, 10. oder 11.Jh. (Kat. *Early Christian and Byzantine Art*, Baltimore 1947,

Nr.125, Taf.XXX; A.Goldschmidt-K.Weitzmann, Elfenbeinskulpturen II, 1934, Nr.48, pl.XX); die Elfenbeinplatte in Cleveland, 11.Jh., Museum of Art (Kat. Baltimore 1947, Nr.126, Taf.XXXI). A.Goldschmidt-K.Weitzmann, op.cit., Nr.79, pl.XXXII). Vgl. auch die von Goldschmidt der sog. "Romanos-Gruppe" zugeteilten Elfenbeintafeln, Mitte 10.Jh., in Utrecht, Erzbischöfliches Museum; in Lüttich, St.Pauls-Kathedrale, und eine Tafel, 10.Jh., im Metropolitan Museum, New York (Kat.Byzantine Art, Athen 19642, Nr.63-66). - Zur sog. Romanos-Gruppe siehe A.Goldschmidt-K.Weitzmann, Elfenbeinskulpturen II, 1934. - Für das 11. und 12. Jh. zitiere ich die Elfenbeinplatten in Berlin (Goldschmidt-Weitzmann, op.cit. 32f., pl.IX, 29a und 29b) und in Chambéry (Goldschmidt-Weitzmann, op.cit., 78f., pl.LXXXI, 222; V.Lasareff, Studies 1938, Fig.43).

- 26) Vgl. etwa die "Goldene Madonna" in Essen, Dom (Kat. Marienbild, Essen 1968, Nr.1), die Imad-Madonna, Paderborn, Diözesan-Museum (Kat.Corvey 1966, Nr.29, Abb.108), die thronende Madonna, Frankfurt/M., Liebig-Haus, Nr. 889 (Kat.Rhein-Maas 1972, C 15), Köln, Schnütgen-Museum, Inv.Nr.A 10 (Kat.Rhein-Maas 1972, L 15), das Marientympanon im Salzburger Museum Carolino Augusteum (Kat. Staufer, Stuttgart 1977, Nr.491, Abb.296 mit älterer Literatur und Datierung in das zweite Viertel des 13.Jh.), die Madonna des Annenportals von Notre-Dame in Paris (Sauerländer, Gotische Skulptur, 1972, Abb.40).
- 27) Z.B. bei der Madonna der Gustorfer Chorschranken (F.Rademacher, Die Gustorfer Chorschranken, Köln 1975, Taf.10), der Siegburger Madonna (Kat.Staufer 1977, Nr.469, Abb.272) oder der Madonna im Dom von Trient (Francovich, Antelami, Abb.539), um nur einige Beispiele zu nennen.
- 28) Vgl. hierzu die Beispiele Anm.25; für den byzantinisierenden Typus vgl. E.Sandberg-Vavalà, L'Iconografia della Madonna, 1934; für den westlichen vgl. R.Hamann, Salzwedel 1927.
- 29) Vgl. etwa die Madonna des Ulmer Museums, Inv.Nr. 7494,1932 (Kat. Suevia Sacra, Augsburg 1973, Nr.49, Abb.35). Dieser Typus ist jedoch auch bei Madonnen mit seitlich sitzendem Kind anzutreffen, etwa auf dem Tympanon in Salzburg (Kat.Staufer, 1977, Nr.491) oder bei der Madonna in Trient (Francovich, Antelami, Abb.539).
- 30) Die byzantinisierenden Darstellungen des Ducento zeigen durchweg diesen Typus des Kindes (vgl. Sandberg-Vavalà, L'Iconografia della Madonna, 1934). - Westliche Umsetzungen kennen neben dem Kind im langen Kleid, mit Apfel oder Codex auch zahlreiche Mischtypen, wie etwa in Gelnhausen (R.Hamann, Salzwedel, Abb.LIIIB) mit byzantinisierender Gewandung und Codex, ebenso am Salzburger Tympanon (Kat.Staufer, 1977, Nr.491, Abb.296). -

- I.4. Dem streng byzantinischen Typ verhaftet und damit dem Kind der beiden Krainer Madonnen vergleichbar sind: das Kind der Gustorfer Madonna (F.Rademacher, Die Gustorfer Chorschranken, 1975, Taf.10), der Madonna aus Siegburg (Kat.Staufer, 1977, Nr.469, Abb.272), das Kind auf dem Altarvorsatz in Brauweiler (R.Hamann, Salzwedel, Abb.LIIIIf) und der Madonna des Ulmer Museums (Kat.Suevia Sacra 1973, Nr.79, Abb.35).
- 31) Vgl. die Beispiele Anm.25).
- 32) Kat.Staufer, Stuttgart 1977, Nr.461, Abb.263.
- 33) Kat.Marienbild, Essen 1968, Nr.20, Abb. bzw. Kat.Rhein-Maas 1972, L 15; Kat. Marienbild, Nr.16, Abb.
- 34) Kat.Staufer, Stuttgart 1977, Nr.491, Abb.296.
- 35) Francovich, Antelami, Abb.539.
- 36) Kingsley Porter, in: Art Bulletin 7, 1925, Fig.16.
- 37) Ob auch die Sulzbacher Madonna ursprünglich eine Krone getragen hat, erscheint mir zumindest fraglich. Vgl. Kat.Nr.1.
- 38) E.Bacher, in: ÖZKD 23, 1969, 121, Abb.139.

Kapitel I.5.

I.5.

- 1) A.Stegenšek, Unbekannte Bildwerke und Malereien aus dem oberen Sanntal, in: MDZK III, Bd.II, 1903, 123-125. - "Sein (des Kopfes) völlig grober und süßlicher Eindruck scheint mir ein Zeichen späterer Restauration zu sein, wie überhaupt die ganze Statue modern polychromiert erscheint."
- 2) Stegenšek kannte offensichtlich nicht die bereits 1893 veröffentlichte Überarbeitung der Gurker Madonna aus dem Jahre 1784. Vgl.: A.Schnerich, Die Muttergottes-Statue in der Krypta des Domes zu Gurk, in: Kirchenschmuck 24, Graz 1893, 9-11.
- 3) A.Gnirs, Ein mittelalterliches Reliefbild der Gottesmutter in Laibach, in: MDZK III, Bd.XVI, Wien 1918, 16f. - Zwei ältere Aufsätze beinhalten Beschreibungen und legendäre Überlieferung: I.Vrhovnik, in: IMK V, Ljubljana 1895, 125ff. und V.Steška, Kranjska Marijina, in: IMK IX, 1899, 119ff.
- 4) A.Gnirs, in: MDZK III, Bd.XVI, 1918, 16.
- 5) A.Gnirs, in: MDZK III, Bd.XVI, 1918, 16.
- 6) V.Steška, Marijini spomeniki, 1925, 247ff.; vgl. Anm.2.
- 7) F.Stelè, Bizantinske in po bizantiskih posnete Marijine podobe med Slovenci, in: Razprave, Ljubljana 1944, Beitrag 15, 365ff., 39off.
- 8) Zur Madonna von Velesovo vgl.: E.Cevc, Romanski Marijini kip v Velesovem, in: ZUZ NV I, Ljubljana 1951, 86ff.; F.Stelè, L'Art en Slovenie et le Byzantinisme, in: Orient et Byzanz - Etudes d'Art médiévale publiées sous la direction de Gabriel Millet, Bd.V, L'Art Byzantin chez les Slaves II, Paris 1932, 381ff.; N.Rasmo, La scultura romanica nell'Alto Adige, in: Cultura Atesina 7, 1953, 42, Abb.73, 74.
- 9) Auf die Zusammenhänge mit den steirischen Marienbildern wird weiter unten eingegangen.
- 10) F.Stelè, Bizantinske in po bizantiskih posnete Marijine podobe med Slovenci, in: Razprave, Ljubljana 1944, 393.
- 11) C.Velepič, Konservacija timpana z Marijinim kipom krakovski kapelici v Ljubljani, in: ZZSK 1952, 63ff.
- 12) E.Cevc, Restavracija krakovskega relief v Ljubljani, in: Varstvo spomeniko IV - 1951/52; 41-44.
- 13) C.Velepič, in: ZZSK 1952, 67.
- 14) E.Cevc, in: Varstvo spomeniko IV - 1951/52, 41.

- I.5. 15) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 105-142.
- 16) Vgl. Anm.9.
- 17) G.de Francovich, Antelami, 1952, Abb.160.
- 18) G.de Francovich, Antelami, 1952, Abb.172-175.
- 19) A.Venturi, Storia dell'arte italiana III, 1904, Abb.96-98.
- 20) A.Venturi III, 1904, Abb.206-214; E.Arslan, La pittura e la scultura veronese, 1943, Abb.175-180.
- 21) A.Kingsley Porter, Romanesque Sculpture VI, 1923, Abb.811-816.
- 22) A.Kingsley Porter, Romanesque Sculpture VI, 1923, Abb.829, 834.
- 23) A.Kingsley Porter, Romanesque Sculpture VI, 1923, Abb.823.
- 24) A.Kingsley Porter, Romanesque Sculpture VI, 1923, Abb.829b.
- 25) E.Cevc, Srednjeveška plastika, 1963, 71, 326; zuletzt in Kat.Gotska plastika na Slovenskem, Narodna Galerija Ljubljana, Ljubljana 1973, 61.
- 26) E.Cevc, Srednjeveška plastika, 1963, 69, 326. - Auf die Definition des "Zackenstiles" soll im Zusammenhang mit den steirischen Objekten gesondert eingegangen werden.
- 27) Gurk, Dom, Westempore; vgl. O.Demus, Romanische Wandmalerei, 1968, 212ff., Abb.241; zuletzt Kat.Staufer, Stuttgart 1977, Nr.491, Abb.296. - Göss, Sog. Bischofskapelle des ehem. Benediktinerinnenstiftes; O.Demus, op.cit. 215f., Abb.249; - Pettau, Minoritenkirche; idem, Wandmalerei einer Gurker Werkstatt in Pettau, in: Carinthia I, 1933, 182ff.; F.Stelè, Oris zgodovino umetnosti pri Slovencih, Ljubljana 1966, Abb.13.
- 28) Brüssel, Slg.Stoclet; Aquileja, Dom; Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, zerstört; Verona, Palazzo Vescovile. Siehe G.de Francovich, Contributi alla scultura romanica veronese, in: RIA 9, 1942, 103ff.
- 29) Th.Müller, MPT 1935, 119, Anm.6.
- 30) Die Sulzbacher Madonna war 1971 in Paris ausgestellt; vgl. Kat. L'Art en Yougoslavie de la Préhistoire à nos Jours, Paris 1971, Nr.231; die Sulzbacher Madonna und das Laibacher Tympanon 1973 in Ljubljana, vgl. E.Cevc, Gotska plastika na Slovenskem, Narodna Galerija Ljubljana, Ljubljana 1973, Nr.3 und 4.

Kapitel I.6.

I.6.

- 1) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 131ff. (146); idem, Gotska plastika na Slovenskem, Narodna Galerija Ljubljana, Ljubljana 1973, 61, Kat.Nr.2-4.
- 2) A.Kingsley Porter, Romanesque Sculpture I, 1923, 261ff. versuchte vom Pórtico de la Gloria ausgehende Initiativen bis in die Ile-de-France, nach Bamberg, Lausanne und Basel nachzuweisen. - E.Panofsky, Deutsche Plastik des 11.-13.Jh., 1924, 135 glaubte mit Kingsley Porter zwar, "daß der Stil der älteren Bamberger Plastik aus den tatsächlich recht verwandten Skulpturen von S.Jago de Compostella erklärt werden könne", verwies für den Pórtico de la Gloria jedoch "auf Einwirkungen der französischen Frühgotik", besonders der Chartreser Querhausskulpturen. - In der neueren Forschung sind diese Thesen möglicher Beziehungen Santiago/Ile-de-France und Santiago/Bamberg im Sinne Kingsley Porters nicht mehr aufgegriffen worden. Im Vordergrund stehen die Problemkreise der Kunst der Pilgerkirchen, d.h. Fragen zu wechselseitigen Beziehungen zwischen Nordspanien und Südwestfrankreich. Vgl. hierzu die Berichte über die Kolloquien in Toulouse und Conques von W.Sauerländer, in: Kunstchronik 24, 1971, 341ff. und 26, 1973, 225ff.
- 3) P.de Palol-M.Hirmer, Spanien - Kunst des frühen Mittelalters, München 1965, 119.
- 4) O.Demus, Byzantine Art and the West, London 1970.
- 5) Daß solche und ähnliche Gewandmotive auch in anderen Kunstkreisen geläufig waren, sei an zwei Beispielen erwähnt: dem Engel aus der Kathedrale von Vercelli (Vercelli, Museo Leone) und einer Figur der Seligen aus dem Weltgerichtsportal von Notre-Dame Paris; nach W.Sauerländer, L'Europe Gothique XII^e XIV^e siècles, in: Revue de l'Art 1969, 91, Abb.20, 21. - In Deutschland wäre z.B. zu nennen der Johannes aus der Triumphkreuzgruppe im Dom von Halberstadt. Vgl. hierzu J.Flemming-E.Lehmann-D.Schubert, Dom und Domschatz zu Halberstadt, Berlin 1974, 33ff., Abb.34. Fragen zur Übernahme solcher Gewandmotive wurden erläutert von A.Goldschmidt, Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XXI, 1900, 225ff., resp.234f.
- 6) Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 130f. sieht in den von ihm zitierten Werken des italienischen Kunstkreises lediglich Parallelerscheinungen. Für die Pontile-Apostel vgl. G.de Francovich, in: RIA 9, 1942, 103ff., Abb.23ff.
- 7) Vgl. Exkurs zur Gruppe der Lactans-Madonnen, Anm.17.

- I.6. 8) E.Arslan, La pittura e la scultura veronese, 1943, sowie T.Krautheimer-Hess, The original Porta dei Mesi at Ferrara and the art of Niccolò, in: Art Bulletin 26, 1944, 152ff.
- 9) Vgl. T.Krautheimer-Hess, in: Art Bulletin 26, 1944, 152ff., Fig.6, 9 und 10.
- 10) Zu Fragen der Provenienz, des Typus und der Stilbildung dieser vier Bildwerke, sowie der Lactans-Madonnen in Bozen, Pfarrkirche und in Friesach, Pfarrhof sei auf den Exkurs verwiesen. Bezeichnenderweise handelt es sich bei allen genannten Bildwerken um Steinskulpturen.
- 11) Vgl. Kap.I.4.
- 12) Vgl. Kat. The Year 1200, New York 1970.
- 13) Vgl. Exkurs Anm.15, 16, 17.
- 14) S. Anm.10.
- 15) S. Anm.8, sowie G.de Francovich, Antelami, 1952, Abb.330.
- 16) G.de Francovich, Antelami, 1952, 29f., Abb.45. Hinzuweisen ist auf das Marmorrelief mit der Darstellung der thronenden Maria mit Kind im Victoria & Albert Museum in London. E.Maclagan-M.H.Longhurst, Catalogue of Italian Sculpture, London 1932, 2 brachten das Relief in enge Beziehung mit dem Tympanon von Castell' Arquato und jener Gruppe von Reliefs, die ursprünglich wohl für den Dom von Reggio Emilia gearbeitet waren. Maclagan-Longhurst hatten eine Entstehung in Verona erwogen. - J.Pope-Hennessy, Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum I, 1964, Nr.27 stellt das aus Auer bei Bozen stammende Relief in den Kreis Tridentiner Skulpturen des 13. Jh., neben das Tympanon im Salzburger Museum Carolino Augusteum und neben die Madonna degli Annegati des Tridentiner Domes. Nach der von Pope-Hennessy vorgeschlagenen Datierung in die Mitte des 13. Jh. wäre es später entstanden als die beiden genannten Bildwerke.
- 17) G.de Francovich, Antelami, 1952, 38, Abb.67.
- 18) G.de Francovich, Antelami, 1952, 446, Abb.498.
- 19) Vgl. E.Cevc, in: Varstvo spomeniko IV - 1951/52, 41-44. Die Hinweise auf "italo-byzantinische Vorlagen" bleiben nur angedeutet, auch wird nicht klar, ob damit typologische oder stilistische Aspekte angesprochen sind.
- 20) Die Frage Venedig-Byzanz gewinnt für die erste Jahrhunderthälfte erneut an Aktualität, nachdem seit 1204 in Venedig einströmende Kunstwerke und tätige Künstler aus dem Osten einen starken Aufschwung bewirken. - Vgl.

- hierzu O.Demus, The Church of San Marco in Venice, I.6.
Washington 1960, 26ff., 123ff.
- 21) Bezüglich des Vergleiches zwischen Plastik und Mosaik sei darauf hingewiesen, daß in San Marco selbst Mosaiken als Vorlage zur bauplastischen Ausstattung gedient haben. Vgl. O.Demus, The Church of San Marco in Venice, 1960.
- 22) O.Demus, Der "sächsische" Zackenstil und Venedig, in: Festschrift für W.Schubert, Weimar 1967, 307ff., Abb.3 gibt eine Datierung um 1220 und sieht ältere Traditionen mit westlichem Formengut vermischt.
- 23) Vgl. Kat. L'Art Roman, Barcelona-Santiago de Compostella 1961, Nr.396, Taf.XXX. - Laut O.Demus (1960) in die Nähe der Reliefigonen eingereiht. Kat. The Year 1200, New York 1970, Bd.III (Margret Frazer, Byzantine Art and the West), Nr.213, S.185f. um 1200 datiert. Die Entstehung des Silberaltares in Venedig wird übereinstimmend angenommen. Zuletzt in Kat. Venezia e Bisanzio, Venezia 1974, Nr.64 mit einer Datierung in die 2. Hälfte des 13. Jh.
- 24) P.Toesca-F.Forlati, Die Mosaiken von San Marco, Milano 1957, Taf.S.16.
- 25) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 131ff. (145).
- 26) W.Sauerländer, Gotische Skulptur, 1970, Abb.78.
- 27) W.Sauerländer, Gotische Skulptur, 1970, Abb.98.
- 28) W.Sauerländer, Gotische Skulptur, 1970, Abb.108.
- 29) W.Sauerländer, L'Europe Gothique, XII^e XIV^e siècles, in: Revue de l'Art 1969, 3, S.91, Abb.22, 23.
- 30) H.Swarzenski, A Masterpiece of Lombard Sculpture, in: Boston Museum of Fine Arts Bulletin 57, 1959, 64ff. m. Abb.; W.Cahn, Romanesque Sculpture of American Collections. VI The Boston Museum of Fine Arts, in: Gesta IX/2, 1970, 69f., Nr.12.

II.1. Kapitel II.1.

- 1) Vgl. P.B.Roth OSB, Seckau - Geschichte und Kultur 1164-1964, Wien 1964, 105ff., 115f.
- 2) P.L.Leonhard, Das Stift Seckau unter dem Probst Ortolf von Prank, seinem "Restaurator" (1259-1298), in: Studien und Mitteilungen aus dem Benedictiner- und Cistercienser-Orden II, Würzburg-Wien 1891, 12ff.
- 3) B.Roth, op.cit. 227, 371ff.
- 4) B.Roth, op.cit. 370, 371ff.
- 5) B.Roth, op.cit. Abb. bei S.176.
- 6) J.Graus, Der Dom zu Seckau und die romanische Kunstperiode, in: Kirchenschmuck II, Graz 1871, 49ff.; idem, Der Dom zu Seckau, in: MDZK XIX, Wien 1874, 61ff., resp. 67, Fig.16 - Wie P.B.Roth mir schriftlich mitteilte, existiert vom Zustand des Portales mit dem erwähnten Tafelgemälde im Bogenfeld ein Gemälde des Architekturmalers Adolf Wagner (vgl. Donauland, Illustrierte Monatsschrift 2, Wien 1918/19, Heft 8, 928). Der Verbleib des Tafelgemäldes ist unbekannt. Dieses sei im Zuge der Restaurierungen durch die Beuroner Benediktiner in den 80er Jahren des 19. Jh. entfernt und durch das Gemälde eines Pantokrators (des Beuroner Malers Andreas Haller) ersetzt worden. 1947 bis 1964 schließlich befand sich statt dessen ein Mosaik ähnlicher Darstellung (von P.Martin Schnell, ebenfalls Beuroner Maler) im Bogenfeld des Portales. Vgl. hierzu die Abb. bei B.Roth, op.cit. Abb.bei 176.
- 7) K.Garzarolli, MPS 1941, 92.
- 8) Die Kapelle war eine Stiftung Ulrichs von Liechtenstein (gest.1275), schloß sich an den im östlichen Trakt des Kreuzganges liegenden Kapitelsaal an und wurde 1832 abgebrochen. Vgl. hierzu: B.Roth, a.a.O., 134ff. und den Grundriß der Stiftsanlage ebenda 284. - Zur Stiftung und Grablege Ulrichs von Liechtenstein vgl. M.Loehr, Die Grabplatte auf der steirischen Frauenburg und die Ruhestätte Ulrichs von Liechtenstein, in: MIOG LXV, Graz-Köln 1957, 53ff.
- 9) B.Roth, op.cit. 115, 118.
- 10) B.Roth, op.cit. 118.
- 11) B.Roth, op.cit. 228.

Kapitel II.2.

II.2.

- 1) DOZA 1233, Oktober 28, Erpurch; Pettenegg Nr.140; Zahn II, Nr.303; vgl. auch A.v.Muchar, Geschichte des Herzogtums Steiermark II, 1845, 165.
- 2) DOZA 1233, Oktober 28, Erpurch; "...conferimus ecclesiam sitam in colle iuxta ciuitatem Pairische Gretz in honorem sancte kvnegundis edificatam...". - Die Gründung geht auf Herzog Leopold VI. zurück; die Kirche wird bereits 1202, 1224 und 1227 erwähnt. Vgl. Muchar, Geschichte der Steiermark V, 1850, 39; Zahn II, Nr.214, 239.
- 3) Zuerst aufgeführt in: Hauptrelation der Hochmeisterlichen Generalvisitation der Ballei Österreich 1719-1720 (4.Jan.1721), "Commenda am Lee bey Grätz, im Herzogthumb Steyer gelegen." fol.77r-90v (DOZA, BÖ 417,1). Für diesen Hinweis habe ich P.Dr.Bernhard Demel (DOZA) zu danken. - Aus der Vielzahl der Publikationen seien hier nur genannt: M.Ljubša, Chronik der Deutschordens-Kirche Maria am Leech, 1898 (handschriftliches Manuskript im Diözesanarchiv Graz); M.Tumler, Der Deutsche Orden, Wien 1955, 93; K.Militzer, Die Entstehung der Deutschordensballeien im Deutschen Reich, Bonn-Bad Godesberg 1970, 63; zuletzt I.Aschbauer, Beiträge zur Geschichte des Deutschen Ordens in Kärnten und in der Steiermark, Diss.Wien 1968, bes.16ff., 34ff. Das Manuskript der Dissertation wurde mir freundlicherweise von Dr.Udo Arnold, Bonn, als Herausgeber der "Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens" zur Verfügung gestellt.
- 4) M.Tumler, Der Deutsche Orden, Wien 1955, 93.
- 5) R.Kohlbach, Gotische Kirchen in Graz, Graz 1950, 60f. - Für die Entschädigungsurkunde an die Deutschordens-Kommende in Graz 1255 vgl.: Pusch-Froelich, Dipl.Sacra Duc.Styriae II, 1756, 184f. und Pettenegg Nr.263.
- 6) Vgl. I.Aschbauer, Beiträge, 1968, 39.
- 7) DOZA 1275, Juli 25, Metnitz; Pettenegg Nr.507 - DOZA 1283, Mai 7, Bari; Pettenegg Nr.614 - DOZA 1283, Mai 9, Manfredonia; Pettenegg Nr.615 - DOZA 1283, August 1, Accon; Pettenegg Nr.618.
- 8) DOZA 1293, August 30, Graz; Pettenegg Nr.716.
- 9) Für eine Weihe der Kirche und ungefähr gleichzeitige Entstehung des Tympanons 1283 haben sich ausgesprochen: F.Kieslinger, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, Wien 1923, 8, 10; idem, Mittelalterliche Plastik in Österreich, Wien-Leipzig 1926, 130; K.Garzarolli, MPS 1941, 21; R.Kroemer, Die Entstehung und Bedeutung des Zackenstiles in der steirischen Kunst des 13. Jh., Diss.Graz 1954, 25f. - R.Kohlbach, Gotische Kirchen in Graz, 1950, 57ff.; idem, Steirische Bildhauer,

- II.2. 1956, 53ff., hält dagegen eine Weihe 1293 für wahrscheinlich.
- 10) I.Aschbauer, Beiträge, 1968, 40.
G.Gugitz, Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch. Kärnten und Steiermark, Wien 1956, 145 nimmt an, die Kirche sei erst "nach neuen Umbauten um 1500 der hl. Maria geweiht" worden.
 - 11) DOZA 1293, August 30, Graz; "Ecclesia fratrum Theutonicorum sancte Marie prope Ciuitatem in Gritz". Vgl. Aschbauer, Beiträge, 1968, 40.
 - 12) DOZA 1283, Mai 7, Bari, hingegen wird die Hl.Kunigunde noch vor den Hll. Katharina und Margarethe genannt. - Auswahl und Reihung der 1293 genannten Festtage entspricht den in den "Gesetzen" festgelegten Angaben, wobei abgesehen von der Hl. Kunigunde die Hl. Radegundis zu den Lokalheiligen zu rechnen ist, da ihr bereits bestehendes Patrozinium übernommen wird. Vgl.: M.Perlbach, Die Statuten des Deutschen Ordens, Halle/S.1890, 76f., "Gesetz Nr.32"; J.Link, Ein interessantes Kalendarium des Deutschen Ritterordens aus dem 13.Jh., in: Zeitschrift für bayerische Kirchengeschichte 13, 1938, 57ff.
 - 13) P.Dr.Bernhard Demel (DOZA) bestätigte mir dies mit dem Hinweis, daß es andernfalls "festum dedicationis" hätte heißen müssen.
 - 14) Vgl. Die gotische Leechkirche in Gratz, in: MDZK IV, 1859, 182ff., 218ff.; R.Kohlbach, Gotische Kirchen in Graz, 1950, 57ff.
 - 15) Vgl. Richard K.Donin, Die Bettelordenskirchen in Österreich, Baden b.Wien 1935, 44, 76. Daß "die Umsetzung hochgotischer Architektur westlicher Prägung, wie sie in der Leechkirche stattgefunden hat, wohl wichtigen Anregungen der Deutschordenskirche St.Elisabeth in Marburg a.d.Lahn" zu verdanken habe, ist m.E. nicht nachvollziehbar. Vgl. Kat.Gotik in der Steiermark, St.Lambrecht 1978, 47 und Kat.Nr.17 (R.Wagner-Rieger). - Inwieweit der Deutsche Orden in dieser Zeit einen bestimmten Kirchentypus bevorzugt wie in den Kommenden Graz, Wien, Würzburg und Sachsenhausen wäre gesondert zu untersuchen. Vgl. Kat.Gotik in Österreich, Krems 1967, 335, Kat.Nr.340 und Kat.Gotik in der Steiermark, St.Lambrecht 1978, Kat.Nr.17 (R.Wagner-Rieger).
 - 16) Vgl. hierzu W.Buchowiecki, Die gotischen Kirchen Österreichs, Wien 1952, 72, 222 und R.Wagner-Rieger, Architektur der Gotik, Kat.Gotik in Österreich, Krems 1967, 335. Für die Michaelskirche in Göss vgl. I.Woisetschläger-Mayer, Die Kunstwerke des Stiftes Göss, in: Stift Göss, Geschichte und Kunst, Linz 1961, 73f.; für den Chor der Pfarrkirche Murau vgl. eadem, Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Murau, ÖKT XXXV, 1964, 343ff.

- 17) Vgl. R.K.Donin, Romanische Portale in Niederösterreich, II.2 in: Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts Wien 9, 1915, 1-105, resp. 45, Taf.II. - W.Buchowiecki, Die gotischen Kirchen Österreichs, 1952, 77ff.
- 18) Vgl. R.K.Donin, Die Bettelordenskirchen in Österreich, 1935, 35off., Abb.292, 293, 304, 305.

II.3. Kapitel II.3.

- 1) Vgl. Kat.Nr.3.
- 2) Vgl. die thronende Muttergottes in Münster (Kat.Marien-Bild, Essen 1968, Nr.27); die Muttergottes "Auf breitem Thronszitz" im Schnütgen-Museum Köln (Kat.Rhein-Maas I, 1972, N3). - Bei den Stehmadonnen liegt der Arm des Kindes häufig auf der Schulter der Mutter. Vgl. R.Suckale, Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatuen der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300, Diss. München 1971, Abb.7 (Rouen); Abb.8 (aus der Ste.Chapelle), sowie die von Suckale, 105, um 1250 datierte Madonna in Zwettl.
- 3) Vgl. Kapitel I.4., Anm.20. - Bei großplastischen Darstellungen wird ein freies Ausgreifen des Kindes - wohl aus technischen Gründen - vermieden; statt dessen legt das Kind seinen Arm auf die Brust oder die Schulter der Mutter. Vgl. die Madonna in St.Maria im Kapitol in Köln (Kat.Marienbild, Essen 1968, Nr.9), die Madonna des Magdeburger Domes (P.Bloch, Die Muttergottes auf dem Löwen, in: Jahrbuch der Berliner Museen 12, 1970, Abb. 17), die Madonna aus Piacenza im Museum of Fine Arts in Boston (H.Swarzenski, A Masterpiece of Lombard Sculpture, in: Boston, Museum of Fine Arts Bulletin 57, 1959, 64ff. und die dort genannten Beispiele).
- 4) Die sonderbare Haltung von linker Hand und linkem Arm (?) konnte ich ohne Gerüst nicht klären.
- 5) F.Kieslinger, Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450, Wien 1928, 11, Taf.1 datiert sie "noch vor Eintritt des eckigen Stiles" um 1250. - O.Wonisch, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St.Lambrecht, ÖKT XXXI, 1951, 121.
- 6) Hier bereits mit stehendem Kind. Datierung um 1260 von O.Demus, Romanische Wandmalerei, München 1968, 212ff. und Kat.Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich, Wien 1970, 105ff., Abb.63 (Ernst Bacher). Zuletzt Kat. Stauffer, Stuttgart 1977, Nr.427, Abb.228.
- 7) R.Kroemer, Entstehung und Bedeutung des Zackenstiles in der steirischen Kunst des 13. Jh., Diss. Graz 1954, VIII mit einer Datierung um 1280/90; B.Roth, Seckau, 1964, 130, Abb.S.14 mit Frühdatierung um 1220 bis 1250.
- 8) G.Swarzenski, Die Salzburger Malerei, 1913, 129ff. - Vgl. auch Katalog der Handschriften der Universitätsbibliothek Erlangen Bd.VI: E.Lutze, Die Bilderhandschriften, Erlangen 1936, 122ff. mit Abb. "Biblia Sacra (Gumbertsbibel), Ms.1. Bayerisch, unter Salzburger und Regensburger Einfluß. Letztes Viertel 12.Jh., vor 1195."
- 9) G.Swarzenski, Die Salzburger Malerei, 1913, 138ff., Abb.225 und 217. - Vgl. auch M.Harrsen, Cursus sanctae

Mariae - A thirteenth-century manuscript, now Ms.739 II.3.
in the Pierpont Morgan Library New York, New York 1937.

- 10) G.Swarzenski, Die Salzburger Malerei, 1913, 140.
- 11) G.Swarzenski, Die Salzburger Malerei, 1913, 140, Anm.7:
"deren abweichender, altertümlicher Stil (um 1200!)
schwer zu beurteilen ist". - Vgl. H.J.Hermann, Die
deutschen romanischen Handschriften. Beschreibendes
Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Öster-
reich, Bd.8: Österreichische Nationalbibliothek Wien,
Leipzig 1926, 227f., Nr.145: "Vermutlich österreichische
Arbeit um die Mitte des 12.Jh."
- 12) G.Swarzenski, Die Salzburger Malerei, 1913, 140, Anm.7.
- 13) Hierüber zuletzt O.Demus, Ein Madonnenrelief in Seckau,
in: Festschrift für H.Schnitzler, Düsseldorf 1965,
158ff.
- 14) G.Swarzenski, Die Salzburger Malerei, 1913, 140, Anm.7
zitiert für Seckau: in: MDZK XIX, 16; dort ist jedoch
kein Hinweis zu finden. J.Graus, Der Dom zu Seckau, in:
MDZK XIX, 1874, 61ff. erwähnt die Sitzmadonna nicht.
- 15) Kat.Rhein-Maas I, 1972, L13.
- 16) O.von Simson, Das Mittelalter II, Propyläen Kunstge-
schichte 6, 1972, Abb.156b.
- 17) Frau Kroos wies mich auf die bei Christuskindern unge-
wöhnliche, modische Bekleidung hin, die einem Reise-
und Jagdgewand für Männer ("pirsgewand") entspreche. -
Das mit einem langen Hemd bekleidete Kind findet sich
bereits im 2.Viertel des 13. Jh. Als frühes Beispiel
vgl. die sog. Aachener Madonna, um 1230; Kat.Staufer,
Stuttgart 1977, Nr.475, Abb.280. - Um die Jahrhundert-
mitte mehren sich die Beispiele, vgl. die thronende
Muttergottes der Slg.Schwartz, Kat.Bewahrte Schönheit,
in: Aachener Kunstblätter 1961, Heft 21, Nr.2. -
Für das späte 13. und das 14. Jh. vgl. Kat.Rhein-Maas I,
1972 und Kat.Marienbild, Essen 1968 sowie R.Suckale,
Studien zu Stilbildung und Stilwandel 1971.
Für den alpenländischen Raum bildet das mit einem lan-
gen Hemd bekleidete Kind der Madonna der Gurker West-
empore ein frühes Beispiel, während es im späten 13.Jh.
häufiger anzutreffen ist. Vgl. die Darstellung am Tym-
panon des Westportales der Pfarrkirche Mariae Geburt in
Berg/Drautal (E.Bacher, Neufunde mittelalterlicher
Wandmalereien, in: ÖZKD 23, 1969, 121, Abb.139), so-
wie folgende Bildwerke: Stuttgart, Württembergisches
Landesmuseum (Bildwerke des Württembergischen Landes-
museums, 1967, Taf.1); Slg.Benario (W.F.Volbach; Die
mittelalterlichen Bildwerke der Slg.Benario, Kunstwerke
aus deutschem Privatbesitz II, Berlin 1923, Nr.11);
Slg.Schwartz, Mönchengladbach (Kat. "Bewahrte Schönheit",
Aachen 1961, Nr.12).

- II.3. 18) Vgl. etwa die ähnliche Krone der Madonna der Gurker Westempore, der Madonnendarstellung am Tympanonfresko in Berg/Drautal (vgl. Anm. 17) oder der Miniatur der Biblia sacra, Vorau, Stiftsbibliothek, Hs. 95 (I), fol. 119 (P. Buberl, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, Bd. 4, Teil 1: Admont und Vorau, Leipzig 1911, 195, Fig. 194).

Kapitel II.4.

II.4.

- 1) F.Kieslinger, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, Wien 1923, 10.
- 2) F.Kieslinger, op.cit., 8, 10. Kieslinger nimmt für 1283 ein Weihedatum der noch unvollendeten Leechkirche an.
- 3) F.Kieslinger, Die mittelalterliche Plastik in Österreich, Wien-Leipzig 1926, 32, 13.
- 4) K.Garzarolli, MPS 1941, 21f., 93f.
- 5) K.Garzarolli, MPS 1941, 21, 92f.
- 6) F.Stelè, Bizantinske in po bizantinskih posnete Marijine podobe med Slovenci, in: Razprave, Ljubljana 1944, 393.
- 7) C.Velepíč, Najstarejši plastični spomenik v Ljubljani, in: Ljudska Pravica, Ljubljana 1951; idem, Konservacija timpana z Marijinim kipom v krakovski kapelici v Ljubljani, in: ZZSK 1952, 63ff.; E.Cevc, Restavracija krakovskega reliefa v Ljubljani, in: Varstvo spomenico IV - 1951/52, 41ff.
- 8) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 135ff. (146).
- 9) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 135 (146); idem, Srednjeveška plastika na Slovenskem, Ljubljana 1963, 326.
- 10) Für den Beau Dieu vom Mittelportal Amiens und für die Skulpturen des Mittelportales in Reims vgl. W.Sauerländer, Gotische Skulptur, 1970, Abb.163 bzw. 190ff.; für die Madonna vom Westportal der Elisabethkirche Marburg/Lahn vgl. R.Hamann, Die Elisabethkirche in Marburg II, 1929, Abb.108.
- 11) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 121ff. (144).
- 12) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 126 (145).
- 13) Kat.Romanische Kunst in Österreich, Krems 1964, Plastik, 121. - Keine Erwähnung finden die Madonnen in Baldass-Buchowiecki-Mrazek, Romanische Kunst in Österreich, Wien 1962 und Baldass-Buchowiecki-Feuchtmüller-Mrazek, Gotik in Österreich, Wien 1961. - Ein Zitat der Ergebnisse findet sich bei R.Kohlbach, Steirische Bildhauer, Graz 1956, 53ff.
- 14) W.Frodl, Zur Malerei der zweiten Hälfte des 13.Jh. in Österreich, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVI, 20, 1954, 47ff., resp.79; R.Kroemer, Entstehung und Bedeutung des Zackenstiles in der steirischen Kunst des 13.Jh., Diss.Graz 1954; G.Schmidt, Beiträge zum

- II.4. Problem des Erminoldmeisters, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 11, 1957, 141ff.
- 15) E.Bacher, Rez. zu E.Cevc, Gotska plastika na Slovenskem, Narodna Galerija Ljubljana, Ljubljana 1973, in: ÖZKD XXVIII, 1974, Heft 1/2, 68f.

Kapitel II.5.

II.5.

- 1) K.Garzarolli, MPS 1941, 21, 92f.
- 2) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 121ff. (144f.).
- 3) Inv.Nr. P4 (alte Inv.Nr.84), Linde, H.77 cm, B.der Thronbank 30 cm, T.20 cm lt.freundlicher Auskunft durch Herrn K.Woisetschläger, Graz. - Vgl. K.Garzarolli, MPS 1941, 17, 92, Abb.5.
- 4) Die rechte Hand der Muttergottes könnte nachträglich verändert sein. Die Gesten des Kindes sind wegen des schlechten Erhaltungszustandes nicht genau zu bestimmen.
- 5) Solche Unterschiede sind nicht allein stilkritisch, sondern auch unter dem Gesichtspunkt des Materials zu beurteilen. Der vorgegebene Block des Holzes bietet nicht die Möglichkeit, das Bildwerk beliebig in die Breite hin zu entwickeln.
- 6) K.Garzarolli, Kat.Malerei und Plastik aus Steiermark bis 1440, Wien 1936, Nr.2; idem, MPS 1941, 17, 92, Abb.5. Die Angaben zur Lokalisierung und Datierung werden übernommen von I.Woisetschläger-Mayer, Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Murau, ÖKT XXXV, Wien 1964, 3of., Abb.353.

II.6. Kapitel II.6.

- 1) W.Frodl, Zur Malerei der zweiten Hälfte des 13.Jh. in Österreich, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVI, 20, 1954, 47ff.; R.Kroemer, Entstehung und Bedeutung des Zackenstiles in der steirischen Kunst des 13.Jh., Diss.Graz 1954. Vgl. hierzu auch Kat.Frühe Glasmalerei in der Steiermark. Sonderausstellung anlässlich der Restaurierung der Glasgemälde von St.Walpurgis, Graz 1975.
- 2) W.Frodl, op.cit., 74.
- 3) W.Frodl, op.cit., 79; G.Schmidt, Beiträge zum Problem des Erminoldmeisters, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 11, 1957, 141ff.; E.Bacher, Rez. zu E.Cevc, Gotska plastika na Slovenskem, Narodna Galerija Ljubljana, Ljubljana 1973, in: ÖZKD XXVIII, 1974, Heft 1/2, 69.
- 4) W.Frodl, op.cit., 71.
- 5) W.Frodl, op.cit., 74.
- 6) Vgl. Kap.I.6.
- 7) Vgl. auch Kap.I.4.
- 8) Vgl. die thronende Maria mit Kind aus der Gegend von St.Lambrecht, Graz, Alte Galerie am Joanneum, Inv.Nr.P2. Kat.Kunst des Mittelalters. Malerei, Plastik, Glasmalerei. Alte Galerie am Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum, bearb. von Gottfried Biedermann, Graz 1976, 10 und Abb.Weitere Beispiele bei R.Hamann, Salzwedel, 1972, 77ff.
- 9) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 126, (145).
- 10) W.Sauerländer, Gotische Skulptur, 1972, Abb.214, 215, 224, 225.
- 11) W.Sauerländer, op.cit., Abb.277, 279.
- 12) Vgl. J.Müller-Abensberg, Der Meister der Kreuzigungsgruppe in der Burgkapelle der Trausnitz zu Landshut, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1923, 153ff.; H.Brunner, Die Trausnitz-Kapelle ob Landshut, München 1968, 8ff., Abb.11-19. Hier Zitat älterer Forschungsergebnisse. - W.Sauerländer, Die Skulptur des 11.bis 13.Jh., in: Kat. Bayern, Kunst und Kultur, München 1972, 47f.
- 13) A.Schädler, Zur kunstgeschichtlichen Stellung der Bauplastik des Regensburger Domes, in: Kunstchronik 9, 1956, 298ff.; W.Sauerländer, in: Kat.Bayern, München 1972, 50.

- 14) Vgl. W.Sauerländer, Das Stiftergrabmal des Grafen Eberhard in der Klosterkirche zu Murbach, in: Amici Amico, Festschrift für Werner Gross, München 1968, 59ff., hier die ältere Literatur. II.6.
- 15) W.Sauerländer, in: Kat.Bayern, München 1972, 50f.
- 16) A.Hubel, Der Erminoldmeister und die deutsche Skulptur des 13.Jh., Regensburg 1974, 93ff., 111ff.
- 17) Vgl. L.Hahn, Die Dollingerplastik in Regensburg, in: Oberrheinische Kunst III, Freiburg/Br.1928, Heft 1/2, 19ff.; Th.Müller, Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums München, in: Kunstchronik 3, 1950, 12; W.Sauerländer, in: Kat.Bayern, München 1972, 51.
- 18) Kat.Bayern, München 1972, Nr.73 (W.Sauerländer): vgl. Kat. Bayerische Frömmigkeit, München 1960, Nr.186, Taf.40.
- 19) W.H.Forsyth, Mediaeval Sculptures of the Virgin and Child, New York 1939, Nr.6 und Abb.
- 20) Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Pl.2384. Vgl. H.Stafski, Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450, Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Die mittelalterlichen Bildwerke Bd.I, Nürnberg 1965, 167, Nr.153, Abb.153; W.Sauerländer, in: Kat.Bayern, München 1972, 51.
- 21) Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Pl.2066. Th.Müller, MPT, 1935, 33f.; H.Stafski, op.cit., 1965, 28f., Nr.10, Abb.10.
- 22) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 126 (145). Diese Annahme wurde zuletzt vertreten von R.Wagner-Rieger, in: Kat.Gotik in der Steiermark, St.Lambrecht 1978, 47, Nr.17. - Für die Marburger Madonna vgl. R.Hamann-K.W.Kästner, Die Elisabethkirche in Marburg II, Marburg 1929, 75ff., Abb.108.
- 23) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 126 (145); R.Kohlbach, Steirische Bildhauer, Graz 1956, 53ff.
- 24) Maria Lactans aus Freising, Inv.Nr.MA 678 und Anna Selbdritt, Inv.Nr.MA 156. Ph.M.Halm - G.Lill, Die Bildwerke in Holz und Stein im 12. Jh. bis 1450, Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums XIII, 1, Augsburg 1924, Nr.68 und 69, beide datiert viertes Viertel 13.Jh.
- 25) Vgl. auch die Maria als Assitenzfigur, Bayerisches Nationalmuseum München, Inv.Nr.MA 155; Ph.M.Halm - G.Lill, op.cit., Nr.67.

- II.6. 26) Vgl. Kat.Gotik in der Steiermark, St.Lambrecht 1978, Nr.181. Die Abhängigkeit von Regensburger Plastik in der Nachfolge des Erminoldmeisters wurde hier m.W. erstmalig zurecht ausgesprochen.
- 27) H.Bachmann, Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler, Brünn-München-Wien 1943, 84ff. - Die Madonna im Tympanon der Dominikanerkirche in Retz/OÖ ist sicher später entstanden als die Madonna der Leechkirche in Graz, vergleicht man etwa die großblockige Haarbehandlung und die fließende Faltenbildung des Gewandes, die belastetes und unbelastetes Bein vortäuschen soll. Die Tugenden dagegen wirken in der Raffung ihrer Gewandung altertümlicher. Vgl. R.Donin, die Bettelordenskirchen in Österreich, Baden bei Wien 1935, Abb.273.
- 28) F.Kieslinger, Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, Wien 1923, 11, Nr.6, um 1280.
- 29) Bildwerke aus dem Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart 1967, Taf.I.
- 30) Kat.Romanische Kunst in Österreich, Krems 1964, Nr.94: ostbayerisch oder südwestböhmisches. Vgl. Kat. Bewahrte Schönheit, Mittelalterliche Bildwerke der Sammlung Hermann Schwartz, in: Aachener Kunstblätter, Aachen 1961, Heft 21, Nr.12: um 1290, wohl Regensburg.
- 31) W.F.Volbach, Die mittelalterlichen Bildwerke der Slg. Benario, Kunstwerke aus deutschem Privatbesitz II, Berlin 1923, Nr.11. Schon F.Kieslinger, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, Wien 1923, 11 erkannte die stilistische Verwandtschaft mit den genannten Bildwerken.

Kapitel II.7.

II.7.

- 1) K.Garzarolli, MPS 1941, 19ff., 92ff.
- 2) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 122 (144);
idem, Srednjeveška plastika, 1963.
- 3) K.Garzarolli, MPS 1941, 92ff.
- 4) G.Kodolitsch, Die Bauplastik in St.^Marein im Paradies,
in: ÖZKD 21, 1967, 16ff.
- 5) B.Roth, Seckau 1964, 118.
- 6) E.Steingräber, Deutsche Plastik der Frühzeit, König-
stein i.T.1961, Abb.80.
- 7) Kat.Bayern - Kunst und Kultur, München 1972, Nr.87,
Abb.29.
- 8) H.Karlinger, Romanische Steinplastik in Altbayern und
Salzburg, 1050-1260, Augsburg 1924, Abb.96.
- 9) K.Garzarolli, MPS 1941, 20, 93, Abb.8.
- 10) K.Garzarolli, MPS 1941, 15f., 92, Abb.2b; B.Roth,
Seckau 1964, 105ff.
- 11) Zur Deutung vgl.B.Roth, Seckau 1964, 114f.; dort die
ältere Literatur zitiert. Zuletzt Kat.Lilienfeld 1976,
Nr.903b.
- 12) K.Garzarolli, MPS 1941, 15f., 92.
- 13) K.Ginhart, Die romanische Bildnerei in Österreich, Die
bildende Kunst in Österreich I, Baden bei Wien 1937,
105.
- 14) K.Garzarolli, MPS 1941, 15f.
- 15) K.Garzarolli, MPS 1941, 92; B.Roth, Seckau 1964, 114.
Ähnlich hatte sich schon F.Novotny, Romanische Bauplastik
in Österreich, Wien 1930, 92f. geäußert.
- 16) Vielleicht können Vergleiche für die Fratzenkonsole zu
Füßen des Greises weiterhelfen, etwa die Konsole (oder
Wasserspeier?) in St.Georgen ob Murau (K.Garzarolli,
MPS 1941, 93; I.Woisetschläger-Mayer, Die Kunstdenkmäler
des Gerichtsbezirkes Murau, ÖKT XXXV, Wien 1964, 194,
Abb.197).
- 17) K.Garzarolli, MPS 1941, 21f., 93f.
- 18) H.Swarzenski, Lat. ill. Hss. des 13.Jh., 1936, 122,
Nr.40, Abb.505.

- II.7.
- 19) Graz, Universitätsbibliothek, cod.II 281. Vgl. H.Jerchel, Beiträge zur österreichischen Handschriftenillustration, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 2, 1935, 312ff., Abb.6.
 - 20) Kat. Romanische Kunst in Österreich, Krems 1964, Nr.86, Abb.16.
 - 21) Entgegen der Meinung von K.Garzarolli, MPS 1941, 21 und E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, 144.
 - 22) Vgl. Kat.Nr.8.
 - 23) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, Anm.58 (144).
 - 24) I.Woisetschläger-Mayer, Die Kunstwerke des Stiftes Göss, Stift Göss, Geschichte und Kunst, Linz 1961, 67ff., 73f.
 - 25) Vgl. Anm.24.
 - 26) Vgl. G.Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd.4, 1976, 2of. Vgl. auch P.Bloch, Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés, in: Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben Bd.III, 1965, resp.253.
 - 27) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije, 1955, Anm.58 (144).
 - 28) I.Woisetschläger-Mayer, Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Murau, ÖKT XXXV, 1964, 343ff., resp.354.
 - 29) Nach K.Garzarolli, MPS 1941, 2of., 93, Abb.9 stammt das Bildwerk aus Trofaiach bei Leoben, befand sich ehem. in der Sammlung Dr.Kment, Graz; der Verbleib ist nicht feststellbar.
 - 30) Für den Hinweis habe ich Dr.Woisetschläger, Graz zu danken. Vgl. K.Garzarolli, MPS 1941, 96 mit einer Datierung in das beginnende 14.Jh.

Ergebnisse

Ergebnisse

- 1) M.Zadnikar, RA 1959, 58f., 71ff.; E.Cevc, Srednjeveška plastika na Slovenskem, 1963, 47ff.
- 2) Berthold Patriarch von Aquileja (1218-1251), aus dem Hause Andechs-Meran, war von 1205 an Bischof von Kalocsa. Sein Bruder Ekbert, Bischof von Bamberg, begab sich mit Abt Urie (1207-1243 Abt der Benediktinerabtei St.Martinsberg) ins Hl.Land. - Vgl. hierzu: H.Schmidinger, Patriarch und Landesherr, Graz-Köln 1954, 90ff.; F.Levardy, Les monuments d'architecture médiévale à Pannonhalme, in: Acta historiae artium 8, 1962, 3ff.
- 3) Th.v.Bogyay, Normannische Invasion - Wiener Bauhütte - Ungarische Romanik, in: Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter, Bd.2, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie I, Baden-Baden 1953, 273ff. und besonders L.Gál, L'architecture religieuse en Hongrie du XI^e au XIII^e siècles, Paris 1929, 76f.
- 4) E.Bacher, in: ÖZKD XXVIII, 1974, Heft 1/2, 69.
- 5) S. hierzu die Ausführungen in Kapitel II.6.
- 6) E.Bacher, in: ÖZKD XXVIII, 1974, Heft 1/2, 69.
- 7) Wolfger war bis 1204 Bischof von Passau, bis zu seinem Tode 1218 Patriarch von Aquileja. - Vgl. B.Roth, Seckau, 1964, 128; H. Schmidinger, Patriarch und Landesherr, 1954, 88ff.
- 8) H.Schmidinger, Patriarch und Landesherr, 1954, 16, 82ff.; P.Vesentini, Rapporti tra il Patriarcato di Aquileia e la Chiesa veronese, in: Aquileia Nostra 24/25, 1953/54, 129ff.
- 9) Patriarch Berthold war Sohn Bertholds IV. von Andechs, Herzog von Meran, Markgraf von Istrien (gest. 1204); Bruder des Bischofs Ekbert von Bamberg (gest.1237), des Herzogs Otto I. von Meran, der Hedwig von Schlesien und der Gertrud, Königin von Ungarn; er war Schwager des Königs von Frankreich, Philipp August und schließlich Onkel der Landgräfin Elisabeth von Thüringen. - Vgl. H.Schmidinger, Patriarch und Landesherr, 1954, 90ff.
- 10) H.Schmidinger, Patriarch und Landesherr, 1954, 136.
- 11) Vgl. H.Schmidinger, Patriarch und Landesherr, 1954, 133ff. Die Straße folgt der römischen Via Postumia. Diese verband die thyrrenische mit der adriatischen Küste zwischen Genua und Aquileja. Dort teilte sich die Straße und führte einerseits in das Zollfeld nach Norden, andererseits über Emona (Laibach), Celeia (Cilli), Petavione (Pettau) nach Carnuntum. - Vgl. hierzu: Itineraria Romana. Römische Reisewege an der Hand der

Ergeb-
nisse

Tabula Peutingeriana, dargestellt von Konrad Miller,
Stuttgart 1916, Sp.191, 193, 413ff.

12) H.Schmidinger, Patriarch und Landesherr, 1954, 141.

Bemerkungen zum Begriff der "Sedes Sapientiae"

Sed.Sap.

- 1) E.Cevc, Mojster Solčavske Marije 1955, 115 (143).
- 2) Vgl. hierzu M.Devigne, La sculpture mosane du XII^e au XVI^e siècle, Bruxelles-Paris 1932; Kat.Rhein-Maas, Köln 1972.
- 3) Wie mir Frau Dr.Kroos, München, freundlicherweise mitteilte, äußerten sich die Teilnehmer eines im Anschluß an die Rhein-Maas-Ausstellung 1972 abgehaltenen Kolloquiums erneut über die begriffliche Unsicherheit zum Thema "Sedes Sapientiae".
- 4) J.Destrée, La vierge et l'enfant, in: La Revue d'Art 25, 1925, 124ff.
- 5) M.Devigne, op.cit., 38ff., Abb.26-30, 33.
- 6) Madonna aus Zoutleeuw (Kat. Rhein-Maas, Köln 1972, L6).
- 7) Sog. Aachener Madonna in Köln, Schnütgen-Museum (Kat. Rhein-Maas, Köln 1972, L13 u. Kat.Staufer, Stuttgart 1977, Nr.475, Abb.280).
- 8) Madonna aus Namur, Musée Diocésain (Kat.Rhein-Maas, Köln 1972, L2).
- 9) Kat.Rhein-Maas, Köln 1972, L1, L2, L13.
- 10) S. Anm.6.
- 11) I.Futterer, Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220-1440, Augsburg 1930, 15f.; H.Appel, Eine Sitzmadonna vom Typus "Sedes Sapientiae" in der Pfarrkirche zu Drove, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalspflege XXIV, 1962, 75ff.; E.Trier, Die Madonna von Unkelbach, in: Miscellanea pro arte, Festschrift für Hermann Schnitzler, Düsseldorf 1965, 233f.; Kat. Rhein-Maas, Köln 1972.
- 12) "Zeichen der 'Sedes Sapientiae' sind die Löwen, die den Thron tragen oder seine Lehnen schmücken, vor oder unter den Füßen Marias liegen." LCI III, 1971, 183 "Maria".
- 13) Vgl. G.Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst I, 1966, 33f.; vgl. hierzu die umfangreiche Studie von P.Bloch, Die Muttergottes auf dem Löwen, in: Jahrbuch der Berliner Museen 12, 1970, 253ff. - Die Verzahnung der drei Themen - Psalm 90 (91), Thron Salomonis und Löwen als Herrscherattribut - wird anhand zahlreicher Beispiele besonders deutlich. Zum Thron Salomonis sei verwiesen auf die Textbeispiele aus der Mariendichtung bei A.Salzer, Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur des Mittelalters, Darmstadt 1967, 38f.

- Sed.Sap. 14) B.Schmedding, Romanische Madonnen der Schweiz. Holzskulpturen des 12. und 13. Jh. Scrinium Friburgense 4, Freiburg/Schweiz 1974, 87ff.
- 15) I.H.Forsyth, The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France, Princeton 1972.
- 16) Für die Darstellung der inschriftlich als "Theotokos" bezeichneten Madonna vgl. etwa die Miniatur in der Handschrift des Legendars von Cîteaux, 12. Jh., Dijon Bibliothèque Tome IV, ms.641, fol.21v (C.Oursel, La Miniature du XII^e siècle à l'abbaye de Cîteaux d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Dijon, Dijon 1926, 35ff., Taf.XXXIII); in der Handschrift Anselmi, Cantuariensis Meditationes et Orationes, 12.Jh., Admont Stiftsbibliothek Hs.289, fol.21v (P.Buberl, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, Bd.4, Die Handschriften in Steiermark, Teil 1: Admont und Vorau, Leipzig 1911, 37, Fig.29).
- 17) I.H.Forsyth, The Throne of Wisdom, 1972, 24. - Vgl. hierzu auch: A.Katzenellenbogen, The Sculptural Programs of Chartres Cathedral, Christ-Mary-Ecclesia, Baltimore 1959, 15, 109 Anm.40-42.
- 18) Guibertus de Novigento: "Sapientia Dei Patris primum, juxta apostolorum, pacifica, ipsa est Salomon, quae thronum de ebore sibi facit, dum sedem in Virgine, qua nil unquam fuit castius, sibi ponit." (Migne PL 156, 542).
Adam de S.Victor: "Tu thronus es Salomonis:/Cui nullus par in thronis/Arte vel materia." (Migne PL 196, 1503).
- 19) Vom Grabmal des Bischofs Antonio Orso in S.Maria del Fiore, Florenz. Vgl. Das Mittelalter II, Propyläen Kunstgeschichte 6, Berlin 1972, Nr.369 u.Abb.
- 20) R.Hamann, St.Gilles I, Abb.456.
- 21) P.Bloch, Die Muttergottes auf dem Löwen, in: Jahrbuch der Berliner Museen 12, 1970, 276, Abb.27 bzw. 28.
- 22) M.Levi d'Ancona, The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and early Renaissance. Monographs on Archeology and Fine Arts VII. New York 1957, 54f. - Eine nur schwache Abbildung findet sich bei E.B.Garrison, Italian Romanesque Panel Painting, Florenz 1959, 79, Nr.176. Datiert: 1275-85; die Inschrift ist nicht lesbar. - Sie wird von Ancona zitiert: "In gremio matris fulget sapientia patris".
- 23) Passionale, Zwiefalten, 2.Viertel 12.Jh., Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek Bibl.fol.56, fol.15r. (Kat.Staufer, Stuttgart 1977, Nr.730.) - Inschriften (zitiert nach A.Boeckler, Das Stuttgarter Passionale, Augsburg 1923, 48, Abb.70): In gremio matris / residet sapientia patris. - Stella maris solem / fuerit virgo

puerpera prolem. Dic volo salventur / qui me cum Sed.Sap.
aurora verentur. - Splendida porta poli / domino tu
pervia soli. - Stella foret solem / cui sol dedit
ipse nitorem.

- 24) M.Levi d'Ancona, The Iconography of the Immaculate Conception, 1957, 54f., Abb.42.
- 25) P.Buberl, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, Bd.4 Die Handschriften in Steiermark, Teil 1: Admont und Vorau, Leipzig 1911, 38, Fig.30. Inschriften zitiert nach Buberl. (m) bei suptam zum besseren Verständnis eingefügt, nicht im Original zu erkennen, nicht bei Buberl.

Exkurs Exkurs

- 1) Istrischer Marmor, H.73 cm. - A.Muñoz, Pièces de choix de la collection du comte Grégoire Stroganoff II, Rome 1911, 113, Taf.LXXXV, 2; W.R.Deusch, Mittelalterliche Plastik Italiens, in: Cicerone 1929, 425ff.; G.de Francovich, Contributi alla scultura romanica veronese, in: RIA 9, 1942, 103ff., Fig.38; Adolphe Stoclet Collection, Brüssel 1956, 198 u.Abb.
- 2) Istrischer Marmor, H.70 cm. - K.Lanckoronski - G.Niemann - H.Swoboda, Der Dom von Aquileja, sein Bau und seine Geschichte, Wien 1906, 120ff.; G.de Francovich, in: RIA 9, 1942, 103ff., Fig.39; Folnesics, H.-Planiscig, L., Bau- und Kunstdenkmale des Küstenlandes, Wien 1916, 29, Taf.22a.
- 3) Marmor, H.78,5 cm - B.42 cm. - Laut Auskunft der Verwaltung Staatlicher Museen preußischer Kulturbesitz - Skulpturenabteilung Berlin-Dahlem, 1945 zerstört. W.F.Volbach, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz, Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums Berlin, Berlin-Leipzig 1930², Nr.2837: "Erworben 1904. Aus Verona." - Francovich, in: RIA 9, 1942, Fig.40.
- 4) Laut Francovich, in: RIA 9, 1942, 103ff., Fig.37 aus weißem Stein, H.67 cm; auf Grund einer Restaurierung im 15.Jh. seien Kopf und Oberkörper der Madonna erneuert. - Nach H.Swoboda ist der Kopf der Vescovile-Madonna um 1480 entstanden. Vgl. K.Lanckoronski-G.Niemann-H.Swoboda, Der Dom von Aquileja, 1906, 123.
- 5) Laut Th.Müller, MPT 1935, 31, 117, Anm.43, 44, weißer Marmor mit mehreren Farbschichten, H.60 cm. - Dort auch Angaben zur Legende des Gnadenbildes. E.Arslan, La pittura e la scultura veronese, 1943, 146ff.; N.Rasmo, La scultura romanica nell'Alto Adige, in: Cultura Atesina 1953, 26ff.
- 6) Marmor, Kopf in Holz ergänzt, H.54 cm. - K.Ginhart, Gotische Bildwerke in Kärnten, in: Belvedere 8, 1925, Forum II, 93; K.Ginhart und B.Grimschitz, Der Dom zu Gurk, Wien 1930, 54; Th.Müller, MPT 1935, 31, 117, Anm.46; K.Ginhart, in: Kat. Krems 1964, Nr.95; J.Zykan, Die Restaurierungsarbeiten der Werkstätten des Bundesdenkmalamtes für die Ausstellung "Romanik in Österreich", in: ÖZKD 18, 1964, 26ff.
- 7) K.Lanckoronski-G.Niemann-H.Swoboda, Der Dom von Aquileja, Wien 1906, 120ff.; vgl. J.Bianchi, Documenta Historiae Forojuliensis Saeculi XIII, in: Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen XXI, Wien 1859, 167ff., XXII, 1860, 373ff., XXIV, 1860, 425ff., XXVI, 1861, 229ff.
- 8) Vgl.: G.Vale, Storia della Basilica dopo il secolo IX, in: La Basilica di Aquileja, Bologna 1933, 81;

idem, La liturgia nella chiesa patriarcale di Aquileia, in: Kat. Mostra di Codici Liturgici Aquileiesi, Udine 1968, 15ff.

- 9) 1397, 23 aprilis. "Ipsi omnes concorditer et capitulantes deliberaverunt et ordinaverunt quod fiat et fieri debeat ante supra et circa ymaginem beatissime virginis Marie que est super altare maius dicte ecclesie unum pulchrum opus de argento seu Tabernaculum miro et pulchro opere accipiendo argentum seu ymagines de argento ipsius sancte marie et de alio argento Capituli et expendendo de bonis Capituli et inquirendo auxilium ab aliis usque ad summam et quantitatem sexcentorum ducatorum auri, ut videbitur illis qui fuerunt electi ad hoc..." Zitiert nach G.Vale, Storia della Basilica, La Basilica di Aquileia, 1933, 65. - 1503 bildete das Bildwerk das Zentrum eines neu errichteten Altares, ebenfalls im Mittelpunkt der Hauptapsis. Vgl.: L.Planiscig, Il rinascimento nella Basilica di Aquileia, in: Forum Julii I, Gorizia 1910, 70; G.Vale, Storia della Basilica, in: La Basilica di Aquileia, 1933, 76; A.Morassi, La pittura e la scultura nella Basilica, in: La Basilica di Aquileia, 1933, 342. - Aus dem Visitationsprotokoll eines päpstlichen Legaten aus dem Jahre 1754 geht hervor, daß die Madonna sich damals noch an jener Stelle befand: "Altare maius in Choro eminenti positus B.Mariae Virg. dicatum est firmum, stabile, marmoreum. ... Post hunc altare sunt statua B.M.Virginis ex marmore et imagines SS. Petri et Pauli, Hermagorae et Fortunati in tela depictae sed aliquantulum corrosae." Zitiert nach G.Vale, Storia della Basilica, in: La Basilica di Aquileia, 1933, 90.
- 10) Die in der Literatur wiederholt vertretene Meinung, die Madonna sei seit 1224 nachweisbar, konnte m.W. bisher nicht bewiesen werden. Vgl.: A.Muñoz, La collection Stroganoff, 1911, 113; W.Deusch, in: Cicerone 1929, 425 mit Hinweis auf Niemann-Swoboda, 1906, 199ff.; R.Jullian, L'éveil de la sculpture italienne, 1945, 281ff.
- 11) J.Zykan, Die Restaurierungsarbeiten der Werkstätten des Bundesdenkmalamtes für die Ausstellung "Romanik in Österreich", in: ÖZKD 18, 1964, 60, vermutet, daß alle vier Lactans-Bildwerke als Pfeilerfiguren versetzt gewesen seien. Diese Annahme ist zumindest für die Madonna in Aquileja nicht wahrscheinlich.
- 12) Das Bildwerk in Aquileja steht heute auf einer zweifach abgetreppten Plinthe, die der Sockelplatte angepaßt, aber nicht ursprünglich zugehörig ist. Der Sockel dürfte etwa um seine halbe Höhe beschnitten sein. An der Vorderseite ist die Andeutung eines Halbrunds zu erkennen, das wohl im Zusammenhang mit der Sockelveränderung geschlossen wurde. Ein entsprechendes Reliquiendepositorium findet sich auch bei den Madonnen Stoclet und Verona.

Exkurs

- 13) Dem ikonographischen Typus als solchem ist in zahlreichen Publikationen Rechnung getragen worden. Dabei wurden besonders die Entstehungsgeschichte der westlichen Maria Lactans aus syro-ägyptischen Quellen untersucht, wie auch eine möglichst vollständige Zusammenstellung dieses Typus angestrebt. Es sei hier nur auf die wichtigste Literatur verwiesen. V.Lasareff, *Early Italo-Byzantine Painting in Sicily*, in: *Burlington Magazine* LXIII, 1933, 280, Anm.10; idem, *Studies in the Iconography of the Virgin*, in: *Art Bulletin* 20, 1938, 27ff., mit Überblick über Forschungsstand und ältere Literatur. Paul Eich, *Die Maria Lactans. Eine Studie ihrer Entwicklung bis in das 13.Jh. und ein Versuch ihrer Deutung aus der mittelalterlichen Frömmigkeit*. Diss. Frankfurt/M.1953 mit ausführlicher Zusammenstellung westlicher Beispiele.

P.Bloch verwies zuletzt auf die Lactans-Madonnen als Beispiele dieses Marientypus der Zeit um 1200. Er nennt die Bildwerke in Verona, Aquileja, Friesach und Berlin, darüber hinaus ein solches in Udine. Sollte es sich um eine Verwechslung mit der Lactans der Slg.Stoclet in Brüssel handeln? S.P.Bloch, *Representations of the Madonna about 1200*, in: *The Year 1200: A Symposium*, New York 1975, 497ff., resp. 498.
- 14) Vgl. V.Lasareff, *Studies* 1938, 34f.; L.Mirković, *Die nährende Gottesmutter (Galaktotrophusa)*, in: *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini Roma* 1936, Bd.II, Rom 1940, 297ff.
- 15) In diesem Zusammenhang wird immer wieder auf die "Madonna des Dom Rupert" verwiesen, Lüttich, Musée Curtius. Das Relief zeigt die Darstellung der Maria Lactans in einer Umschrift über die "porta clausa", die bisher als aus den Schriften des Rupert von Deutz (1075-1129), das Relief selbst der Legende nach als Muttergottes des Dom Rupert angesehen wurde. Vgl. Kat. Rhein-Maas, Köln 1972, J3. Neuerdings plädiert man jedoch für eine spätere Datierung um 1170, mit dem Hinweis der Stilverwandtschaft zur Bronzetür des Barisanus von Trani, Ravello. Vgl. hierzu: R.Hausherr, *Die Skulptur des frühen und hohen Mittelalters an Rhein und Maas*, Kat.Rhein-Maas II, Köln 1973, 402.
- 16) H.Swoboda, *Der Dom von Aquileja*, 1906, 120ff. bringt als erster die Madonna in Aquileja mit dem Kreis Verona in Verbindung, wobei auch auf das Gegenstück im Palazzo Vescovile hingewiesen wird.
- 17) G.Vitzthum-W.F.Volbach, *Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Potsdam 1924, 185, sehen einen bedeutenden Stilwandel zwischen dem Taufbecken S.Giovanni in Fonte, in dem der "gebundene romanische Stil noch mit stark byzantinischen Elementen durchsetzt war" und den Pontile-Aposteln in S.Zeno, in denen sich "in klarer Weise zum ersten Mal zu Anfang des 13.Jh.

der Übergang äußert"; bei diesen und den Lactans-Madonnen in Verona und Berlin "beginnen die Falten sich zu lockern und dem Körper anzuschmiegen". - R.Jullian, *L'éveil de la sculpture italienne*, Paris 1945, 281, sieht in der plastischen Durchbildung des Taufbeckens eine Synthese aus Stilprägungen byzantinischer Reliefikonen einerseits und der Antelami-Nachfolge andererseits. Die Madonnen Brüssel, Aquileja und Berlin sieht R.Jullian gleichermaßen von diesen Komponenten beeinflusst. Die gleiche Auffassung vertritt R.Jullian für das Taufbecken. Vgl. R.Jullian, *Les persistances romanes dans la sculpture gothique italienne*, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale* III, Poitiers 1960, 298. Während G.de Francovich, in: *RIA* 9, 1942, 103ff., Fig.13-16, und E.Arslan, *La pittura e la scultura veronese*, Milano 1943, 142ff., Abb.175, eine gewisse Eigenständigkeit des veronesisch-antikisierenden Kunstkreises aufzeigen, deutet P.Toesca, *Storia dell'Arte Italiana* II, Torino 1965, 806f. eine Mittelstellung an, wobei die Frage nach den Einflüssen im Sinne R.Jullians (1945) offenbleibt: "A Verona, un gruppo di sculture intermedio tra le lombarde e le veneziane, ha caratteri locali spiccati per alte proporzioni e per vivaci atti delle figure." In dieser Gruppe werden folgende Werke genannt: die Pontile-Apostel, die Madonnen in Aquileja und Stroganoff-Rom (gemeint ist die der Slg. Stoclet in Brüssel, zitiert bereits von W.F.Volbach, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz - Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums Berlin*, Berlin-Leipzig 1930², Nr.2837).

- 18) Ebenso divergierend sind die Meinungen über die Karyatiden des Castellvecchio. G.de Francovich, in: *RIA* 9, 1942, 126, Fig.35, 36, datiert sie früher als die Lactans Verona, nämlich in das 3. Jahrzehnt; E.Arslan 1943, 104, dagegen Ende 12.Jh.; L.Coletti, *Intorno a qualche scultura romanica nel Veneto*, in: *Arte Veneta* VIII, 1954, 72f., plädiert für eine Entstehungszeit gegen die Jahrhundertmitte, die von C.Gnudi "gegen 1230" berichtet wird. Vgl. Kat.*L'Europe Gothique XII^e XIV^e siècles*, Paris 1968, Nr.54, Taf.16; idem, *Italienische Plastik*, in: O.v.Simson, *Das Mittelalter* II, Berlin 1972, Nr.348. Die Frühdatierung, wie sie noch L.Magagnato, *Arte e civiltà del medioevo veronese*, Torino 1962, 18, vorgeschlagen hatte, Ende 12. oder beginnendes 13. Jh., wurde nicht wieder aufgegriffen.
- 19) Hinsichtlich der stilistischen Beurteilung und zeitlichen Einordnung der Pontile-Apostel innerhalb der veronesischen Plastik des 13.Jh. ist auffallend, daß man immer mehr zu einer Spätdatierung neigt. Vitzthum-Volbach (1924) hielten eine Entstehungszeit zu Beginn des 13.Jh. für gerechtfertigt, G.de Francovich, in: *RIA* 9, 1942, 122, Fig.20-32, rückt die Apostel vorsichtig in die erste Hälfte, L.Magagnato, *Arte e civiltà del medioevo veronese*, 1962 geht schließlich bis zur Jahrhundertmitte.

Exkurs

Bei der Beurteilung der Reliefs am Dom von Treviso ist man, wie es scheint, noch nicht zu einem endgültigen Ergebnis gekommen. Der Zuordnung zum veronesischen Bereich, vertreten von G.de Francovich (1942) und E.Arslan (1943) stehen die Meinungen von L.Coletti, in: *Arte Veneta* VIII, 1954, 61ff., O.Demus, in: *Miscellanea pro Arte*, Festschrift für H.Schnitzler, 1965, 162 und C.Gnudi, in: O.v.Simson, *Das Mittelalter II*, Berlin 1972, Nr.350a und b mit Abb. gegenüber, die eine Abhängigkeit der Reliefs von venezianischer Kunst annehmen.

- 20) Vgl. Anm.1-4, 17.
- 21) Francovich, in: *RIA* 9, 1942, 103ff.
- 22) Arslan, *La pittura e la scultura veronese*, Milano 1943, 146ff.
- 23) Die Pontile-Apostel dagegen werden in die erste Hälfte datiert. Vgl. Anm.17.
- 24) Zu Antelami vgl.: G.de Francovich, *Antelami*, 1952, Bd.I, 167f., II, Taf.235.
- 25) E.Arslan, *La pittura e la scultura veronese*, 1943, 148 verweist auf vergleichbare Stilbildungen wie etwa des Kruzifixus der Triumphkreuzgruppe Halberstadt. Vgl. E.Panofsky, *Die deutsche Plastik des 11.-13.Jh.*, 1924, 104; D.Schubert, *Von Halberstadt nach Meißen*, Köln 1974, 253ff. und J.Flemming-E.Lehmann-D.Schubert, *Dom und Dom-schatz zu Halberstadt*, Berlin 1974, 33ff., resp. 37.
- 26) E.Arslan, *La pittura e la scultura veronese*, 1943, 148, Abb.179.
- 27) Vgl. die Ausführungen in Kapitel I.4.
- 28) Auffallend ist, daß die nach hinten gebauchte Gewandung in Aquileja den gleichen Bogen beschreibt, wie die Konsole der Thronbank in Berlin.
- 29) E.Arslan, *La pittura e la scultura veronese*, 1943, 148.
- 30) Diese Beobachtung entspricht den übrigen Abweichungen: im Sitzmotiv des Kindes und in der Drapierung des Manteltuches, das rechts nicht die typische Höhlung bildet.
- 31) An dieser Stelle sei hingewiesen auf die übereinstimmende Darstellung des gerafften Vorhanges bei den Madonnen und auf der Verkündigungsseite des Taufbeckens. J.Zykan, in: *ÖZKD* 18, 1964, 60 nimmt an, daß dieses Motiv bei den Lactans-Madonnen aus einem byzantinischen Gemälde oder einer Miniatur übernommen wurde, ohne jedoch ein konkretes Beispiel zu nennen.

- Exkurs 44) Vgl. E.Arslan, La pittura e la scultura veronese, 1943, 120, Fig.147; N.Rasmo, La scultura romanica nell'Alto Adige, in: Cultura Atesina 7, 1953, 27; E.Sandberg-Vavala, Mediaeval Painting at Verona, in: Art Studies 8/II, 1931, 165, Fig.13.
- 45) J.Zykan, in: ÖZKD 18, 1964, 60. Zur Überarbeitung von 1784 vgl.: A.Schnerich, Die Muttergottes-Statue in der Krypta des Domes zu Gurk, in: Kirchenschmuck 24, Graz 1893, 9ff. H.Swoboda sah in der Gurker Madonna das Vorbild der vier Marmorrepliken; vgl. K.Lanckoronski-G.Niemann-H.Swoboda, Der Dom von Aquileja, 1906, 123.
- 46) Vgl. Anm.6. - J.Zykan, in: ÖZKD 18, 1964, 60, Abb.71-73. Vgl. Th.Müller, MPT 1935, 117, Anm.46.
- 47) Kat.Romanische Kunst in Österreich, Krems 1964, Nr.95.
- 48) J.Zykan, in: ÖZKD 18, 1964, 60.
- 49) Vgl.Anm.5. - Th.Müller, MPT 1935, 31f., 117, Anm.44, Abb.46.
- 50) N.Rasmo, La scultura romanica nell'Alto Adige, in: Cultura Atesina 7, 1953, 26ff.
- 51) E.Arslan, La pittura e la scultura veronese, 1943, 146ff.
- 52) Th.Müller, MPT 1935, 117, Anm.44 - Für die Magdeburger Madonna vgl. P.Bloch, Die Muttergottes auf dem Löwen, in: Jahrbuch der Berliner Museen 12, 1970, 253ff., resp. 268f., Abb.17 und E.Schubert, Der Magdeburger Dom, Wien-Köln 1975, 208, Abb.123: "Die an die Antike erinnernde Haltung und Gewandbildung setzt die Kenntnis von Reimser Skulpturen voraus." - Auffallend ist die Art der Faltenbildung: der von der rechten Hand der Muttergottes geraffte Mantel legt sich in dichten, diagonal aufsteigenden Riefelungen, die den Eindruck schraubenförmiger Gewandbewegung entstehen lassen.
- 53) V.Lasareff, Studies 1938, 58, fig.45.
- 54) Kiew, Bibliothek der Ukrainischen Akademie der Wissenschaften, Inv.Nr.DA 25; 325 Seiten, 20 Miniaturen. Die Handschrift befand sich bis 1938 im Lavra Museum Kiew, wo Lasareff sie zuletzt gesehen hatte. Sie war 1880 für die Société Archéologique Kiew von einem Kiewer Bürger gekauft worden; dieser hatte sie von einem Bulgaren erworben, der die Handschrift angeblich aus Nicomedia mitgebracht hatte. - Vgl. N.Petrova, in: Trudy Kievskoj Duchovnoj Akademii, Kiew 1881, 78-100; ausführlicher in: Trudy Archeologičeskogo S-Ezda Tiflis 1881, Moskau 1887, 170-179 und in: Iskustvo Živopiš Grafica, Kiew 1911, 117-130, 170-192 mit Abbildung der Miniaturen. - Zuletzt hat Alisa Bank die Handschrift stilistisch und zeitlich annähernd eingeordnet. Auf Grund paläologischer

und liturgischer Gesichtspunkte hält sie eine Datierung Exkurs
ins 13. Jh. für wahrscheinlich. A.Bank verweist auf ein
möglicherweise aus Nicäa stammendes Evangeliar
(Leningrad, Bibl.publ.gr.105) und setzt die Kiewer Hand-
schrift Nr.25 als altertümlicher dagegen ab.
Vgl. A.Bank, Les monuments de la peinture byzantine du
XIIIe siècle dans les collections de l'URSS, in: L'art
byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani 1965,
Beograd 1967, 94ff.
Für freundliche Auskünfte danke ich M.Bessonowa, Staat-
liches Puskin Museum Moskau und besonders Alisa Bank,
Staatliche Eremitage Leningrad.

Ortsnamen - Konkordanz

Deutsch	Slowenisch	Mittelalterlich
Oberkrain:amtl.Be- zeichnung von 1941 Untersteiermark:amtl. Bezeichnung von 1943 (bzw. von 1910)	Oberkrain: amtl.Be- zeichnung von 1931 Untersteiermark:unter Jugoslawien, Stand 1939	12. und bes. 13.Jh.
Den Angaben wurde zugrunde gelegt:Gemeinde- und Ortsverzeichnis der Gebiete der Unter- steiermark, Kärntens und Krains, hg.von der Bundesanstalt für Landeskunde(Remagen 1954)		Zitiert nach: J.Zahn,Orts- namenbuch der Steiermark im Mittelalter (Wien 1893)
Bischoflack	Škofia Loka	
Cilli	Celje	Cylie - Cili - Zilje - Cilye - Cilia
Freudental	Bistra	
Friedau	Ormož	
Geirach(Gairach)	Jurklošter	Gyrio in Marchia - Gyriowe - Gyrio- wa - Gyrowe - Geyraw - Gyrio
Görz	Nova Gorica	
(Groß)Sonntag	Velika Nedelja	Dominicum - sancta Dominica- terra Nedelk et Zunk site inter Drauam et Mura
Krain	Kranj	
Laibach	Ljubljana	ze Laybach ¹⁾ - in Laibaco ²⁾ - datu Laybacu ³⁾ - in Leibaco ⁴⁾
Laibach/Tirnau	Ljubljana/Trnovo	
Landstraß a.d.Gurk	Kostanjevica na Krki	Landestrost ⁵⁾
Marburg/Drau	Maribor	Marpurc - Marchpurc - Marchpurch - Marpruch
Maria Neustift	Ptujska Gora	
Michelstetten	Velesovo	Michelsteten ⁶⁾
Möttling	Metlika	Metlika ⁷⁾
Moräutsch	Moravče	

Deutsch	Slowenisch	Mittelalterlich
Ober(n)burg	Gornji Grad	Obbrenburch - Oberenburg - Oberburch - Obenburg
Pettau	Ptuj	Petouea - Bettuwa - Betouwe - Petouia - Pethowe - Bettov
Polstrau	Središče	
Schönstein	Šoštanj	Schonenstein - Schoninstain
Seitz(Kloster)	Žiče	Syze - Uallis s. Johannis de Saunia - Sitz - Sisci - Seitis - Sices - Seits - Saytes
Sittich	Stična	Monasterii ⁸⁾ Sitticensis
Spitalitsch	Spitalič	
Stein	Kamnik	in castro Stein ⁹⁾ - de stayn ¹⁰⁾
Studenitz	Studenice	
Sulzbach	Solčava	silua Sulcpach
Weitenstein	Vitanje	
Wochein	Bohinj	
Tschernembl	Černomlj	

-
- 1) c.1256, ..., (Schumi, UB-Reg.Buch Krain II, Nr.232).
 - 2) 1263, Mai 3 (DOZA Wien).
 - 3) 1277, September 17 (DOZA Wien).
 - 4) 1285, März 6, Laibach (DOZA Wien).
 - 5) 1268, Laibach (StmkLA Urk.Nr.894).
 - 6) 1271, Oktober 27, Bischoflack (Fontes rerum Austriacum II, 1, 1949, 128f.).
 - 7) 1268, Laibach, September 4 (DOZA Wien).
 - 8) c.1256, ..., (Schumi, UB-Reg.Buch Krain II, Nr.233).
 - 9) 1209, Stein (StmkLA Urk.Nr.361a).
 - 10) 1257, Dezember 16 (Diözesan Archiv Ljubljana).

Abkürzungen und abgekürzt zitierte Literatur

- | | |
|---|---|
| Beissel, Marienverehrung | St.Beissel, Geschichte der Ver-
ehrung Marias in Deutschland
während des Mittelalters,
Freiburg/Br.1909. |
| Cevc,Mojster Solčavske
Marije | E.Cevc, Mojster Solčavske Marije,
in: ZUZ III, 1955, 105ff. |
| DOZA | Zentralarchiv des Deutschen
Ordens in Wien. |
| Francovich, Antelami | G.de Francovich, Benedetto
Antelami e l'arte del suo tempo,
2 Bde., Milano-Firenze 1952. |
| Garzarolli, MPS 1941 | K.Garzarolli von Thurnlackh,
Mittelalterliche Plastik in
Steiermark, Graz 1941. |
| Goldschmidt, Freiberg-
Wechselburg | A.Goldschmidt, Die Skulpturen
von Freiberg und Wechselburg,
Berlin 1924. |
| Goldschmidt-Weitzmann,
Elfenbeinskulpturen | A.Goldschmidt-K.Weitzmann, Die
byzantinischen Elfenbeinskulp-
turen des X.-XIII.Jh., 2 Bde.,
Berlin 1930-34. |
| GZL | Gradivo za Zgodovino Ljubljane
v srednjem veku, Ljubljana 1956. |
| Hamann, Salzwedel | R.Hamann, Die Salzwedeler Ma-
donna, in: Marburger Jahrbuch
für Kunstwissenschaft III, 1927,
77ff. |
| Hamann, St.Gilles | R.Hamann, Die Abteikirche von
St.Gilles und ihre künstlerische
Nachfolge, 3 Bde., Berlin 1955. |
| IMK | Izvestja Muzejskega društva za
Kranjsko I, Ljubljana 1891 bis
XIX, Ljubljana 1909. |
| Karlinger, Romanische
Steinplastik | H.Karlinger, Romanische Stein-
plastik in Altbayern und Salz-
burg, 1050-1260, Augsburg 1924. |

- Kingsley Porter, Romanesque Sculpture
A. Kingsley Porter, Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads, 1o Bde., Boston 1923.
- Lasareff, Studies 1938
V. Lasareff, Studies in the Iconography of the Virgin, in: Art Bulletin 2o, 1938, 26ff.
- LcI
Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von E. Kirschbaum, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968-1976.
- LdM
Lexikon der Marienkunde I, Regensburg 1967.
- LThK
Lexikon für Theologie und Kirche, 1o Bde., Freiburg/Br. 1957-65.
- MDZK
Mitteilungen der K.K. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale I, Wien 1856 - XIX, Wien 1874; NF I, Wien 1875 - XXVIII, Wien 19o2; III. Folge I, Wien 19o2 - XVI, Wien 1918.
- Migne PL
J.-P. Migne, Patrologiae cursus completus series latina, Paris 1844-64.
- MIÖG
Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsfor-schung, Wien 188off.
- Müller, MPT 1935
Th. Müller, Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935.
- ÖKT
Österreichische Kunsttopographie.
- ÖZKD
Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1957ff.
- Orožen, Das Bistum
I. Orožen, Das Bistum und die Diözese Lavant, 8 Bde., Marburg/Drau 1875-93.
- Pettenegg
E. G. von Pettenegg, Die Urkunden des Deutsch-Ordens-Central-archives zu Wien, in Regesten-form herausgegeben, Prag-Leipzig 1887.

Pusch-Froelich	S.Pusch-E.Froelich, Diplomataria Sacra Ducatus Styriae, 2 Bde., Wien-Prag-Fergest 1756.
RDK	Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, München 1937ff.
RIA	Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte 1, Roma 1929 - 9, 1942; N.S.1, 1952ff.
Sauerländer, Gotische Skulptur 1970	W.Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270, München 1970.
H.Swarzenski, Lat. ill. Hss. d. 13. Jh.	H.Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jh. in den Ländern an Rhein, Main und Donau, 2 Bde., Berlin 1936.
Schumi, UB-Reg. Buch Krain	F.Schumi, Urkunden- und Regestenbuch des Herzogtums Krain, 2 Bde., Laibach 1882-87.
Steška, Marijini spomeniki	V.Steška, Marijini spomeniki v Ljubljani, in: Knjiga o Mariji - Spomin na prvi slovenski Marijin kongres 1924 v Ljubljani, Ljubljana 1925, 247ff.
StmkLA	Steiermärkisches Landesarchiv Graz.
Valvasor, Ehre	J.W.von Valvasor, Die Ehre des Herzogtums Krain, 4 Bde., Laibach 1689, zitiert nach der zweiten unveränderten Auflage Rudolfswerth 1877-1879.
Zadnikar RA	M.Zadnikar, Romanska arhitektura na Slovenskem, Ljubljana 1959.
Zahn	J.Zahn, Urkundenbuch des Herzogtums Steiermark, 3 Bde., Graz 1875ff.
ZUZ	Zbornik za umetnostno zgodovino I, Ljubljana 1921 - XX, Ljubljana 1944; NV I, Ljubljana 1950ff.
ZZSK	Zbornik zašтите spomenika kulture, Beograd 1951ff.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Die abgekürzt zitierte Literatur ist mit dem vollen Titel eingereiht.

1. Benutzte Archive

Archiv des Bischöflichen Ordinariats Graz-Seckau, Graz.

Steiermärkisches Landesarchiv Graz (StmkLA).

Arhiv Slovenije Ljubljana.

Semenišče-biblioteka Ljubljana.

Zentralarchiv des Deutschen Ordens Wien (DOZA).

2. Gedruckte Quellen

Bianchi, J. Documenta Historiae Forojuliensis Saeculi XIII, in: Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen XXI, Wien 1859, 167ff.; XXII, 1860, 373ff.; XXIV, 1860, 425ff.; XXVI, 1861, 229ff.

Biancolini, G. Notizie storiche delle chiese di Verona, Verona 1749.

Gradivo za zgodovino Ljubljane v srednjem veku (1243-1397) I, Ljubljana 1956; (1220-1497) IX, Ljubljana 1964; (1144-1499) X, Ljubljana 1965.

Pettenegg, E.G.v. Die Urkunden des Deutsch-Ordens-Centralarchives zu Wien, in Regestenform herausgg., Prag-Leipzig 1887.

Pusch, S.-Froelich, E. Diplomataria Sacra Ducatus Styriae, 2 Bde., Wien-Prag-Fergest 1756.

Schumi, F. Urkunden- und Regestenbuch des Herzogtums Krain, 2 Bde., Laibach 1882-1887.

Thalnitscher, J.G. Epitome chronologica continens res memorabiles nobilis et antiquissimae urbis Labacensis, Labaci 1714.

Zahn J. Urkundenbuch des Herzogtums Steiermark, 3 Bde., Graz 1875ff., Bd.4 Lief.1-3, hg.v.Appelt, H.-Pferschy, G., Wien 1960.

3. Ortsnamen-Verzeichnisse und Wörterbücher

Gemeinde- und Ortsverzeichnis der Gebiete der Untersteiermark, Kärntens und Krains, hg. von der Bundesanstalt für Landeskunde, Remagen 1954.

Imenik Naselij z zakonom o območjih okrajev in občin v LR Sloveniji, Ljubljana 1961.

Zahn, J. Ortsnamenbuch der Steiermark im Mittelalter, Wien 1893.

Janžič, A. Deutsch-Slowenisches Hand-Wörterbuch, Klagenfurt 1889³.

Tomšič, F. Deutsch-Slowenisches und Slowenisch-Deutsches Wörterbuch, Ljubljana 1970.

4. Ausgewählte Literatur zur Geschichte und Landeskunde

Aschbauer, I. Beiträge zur Geschichte des Deutschen Ordens in Kärnten und in der Steiermark, phil.Diss. Wien 1968 (Maschinenschrift).

Bernleithner, E. hg. Kirchenhistorischer Atlas von Österreich, Wien 1966.

Dimitz, A. Geschichte Krains, 4 Teile, Laibach 1875-1876.

Heimatatlas der Steiermark. Hg. vom Historischen Verein für Steiermark mit Unterstützung der Landeskommision für Steiermark, Graz 1946.
Erläuterungsband zum Heimatatlas der Steiermark, hg. vom Historischen Verein für Steiermark, Graz 1946.

Kos, M. Srednjeveška Ljubljana, Ljubljana 1955.

Kozina, G. Zur Geschichte des deutschen Ritter-Ordens in Krain, in: Mittheilungen des historischen Vereines für Krain 17, Laibach 1862, 77ff.

Kuhn, W.-Schwarz, E. Historischer Atlas der österreichischen Alpenländer - A. Landgerichtskarte, Wien 1906-1929. B.Kirchen und Grafschaften, Wien 1940ff. mit zahlreichen Ergänzungsbänden.

Militzer, K. Die Entstehung der Deutschordensballeien im Deutschen Reich. Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens Bd.16, Bonn-Bad Godesberg 1970.

Muchar, A.von Geschichte des Herzogtums Steiermark 9 Bde., Graz 1844-1874.

Perlbach, M. Die Statuten des Deutschen Ordens, Halle/S.1890.

- Orožen, I. Das Bistum und die Diözese Lavant, 8 Bde., Marburg/Drau 1875-93.
- Pirchegger, H. Die Herrschaften des Bistums Gurk in der ehemaligen Südsteiermark, in: Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie 49, Klagenfurt 1956.
- Pirchegger, H. Die Untersteiermark in der Geschichte ihrer Herrschaften und Gülten, Städte und Märkte. Buchreihe der Südostdeutschen Historischen Kommission Bd.10, München 1962.
- Popelka, F. Geschichte der Stadt Graz, 2 Bde., Graz 1928, 1935.
- Richter, F.X. Geschichte der Stadt Laibach von den ältesten Zeiten bis zur Gründung des Laibacher Bistums im Jahre 1461, in: Klun's Archiv für die Landesgeschichte des Herzogtums Krain II/III, Laibach 1854, 141ff.
- Schmidinger, H. Patriarch und Landesherr, Graz-Köln 1954.
- Schumi, F. Die Herren von Krain und der Windischen Mark. Versuch einer urkundlichen Studie über die Verwaltungsgeschichte Krains bis zur Vereinigung mit dem Hause Habsburg. In: Archiv für Heimatkunde Krains von F.Schumi, I.Bd., Laibach 1882/83, 97ff.
- Schumi, F. Die Mark Unterkrain seit 1070, in: Archiv für Heimatkunde Krains von F.Schumi, II.Bd., Laibach 1884/87, 36ff.
- Thalnitscher, J.G. Marianale Carnioliae seu icones miraculosae clarae magnae Dei Matris Mariae incltyti Ducatus Carnioliae quibus succinta studio collectae Mariophili Aemonimi Anno reparatae salutis MDCLXXXI Labaci, Typis Mayerianis.
- Tumler, M. Der Deutsche Orden im Werden, Wachsen und Wirken bis 1400, Wien 1955.
- Vale, G. Itinerario di Paolo Santonino in Carintia, Stiria e Carniola negli anni 1485-1487. Studi e testi 103, Città del Vaticano 1943.
- Valvasor, J.W. von Die Ehre des Herzogtums Krain, 4 Bde., Laibach 1689, zweite unveränderte Auflage Rudolfs-werth 1877-1879.
- Verbič, M. 700 let Novega trga v mestu Ljubljani, in: Kronika XV, Ljubljana 1967, 70ff.
- Vesentini, P. Rapporti tra il Patriarcato di Aquileia e la Chiesa veronese, in: Aquileia Nostra 24/25, 1953/54, 129ff.

Vrhovec, I. Topografiski opis Ljubljane, in: Letopis Matice Slovenske, Ljubljana 1885, 184ff.

5. Kunsthistorische Literatur

- Ancona, M. Levi d' The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and early Renaissance. Monographs on Archaeology and Fine Arts VII, New York 1957.
- Appel, H. Eine Sitzmadonna vom Typus "Sedes Sapientiae" in der Pfarrkirche zu Drove, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege, XXIV, 1962, 75ff.
- Arslan, E. La pittura e la scultura romanica veronese, Milano 1943.
- Atlas kirchlicher Denkmäler des Mittelalters im Österreichischen Kaiserstaate und im ehem. Lombardisch-Venezianischen Königreich, hg. von der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale unter Leitung von J.A. Freiherr v. Helfert, bearb. von K. Lind, Wien 1873.
- Atlas Kunsthistorischer Atlas hg. von der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, red. von K. Lind, Wien 1892.
- Bacher, E. Neufunde mittelalterlicher Wandmalereien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 23, Wien 1969, 121.
- Bachmann, H. Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler, Brünn-München-Wien 1943.
- Baldass, P.v.-Buchowiecki, W.-Feuchtmüller, R.-Mrazek, W. Gotik in Österreich, Wien 1961.
- Baldass, P.v.-Buchowiecki, W.-Mrazek, W. Romanische Kunst in Österreich, Wien 1962.
- Bange, E.F. Eine bayerische Malerschule des 11. und 12. Jh., München 1923.
- Bank, A. Les monuments de la peinture byzantine du XIIIe siècle dans les collections de l'URSS, in: L'Art byzantin du XIIIe Siècle. Symposium de Sopočani 1965, Beograd 1967, 91ff.
- Beenken, H. Romanische Skulptur in Deutschland, Leipzig 1924.
- Beenken, H. Das romanische Tympanon des Städtischen Museums in Salzburg und die lombardische Plastik des 12. Jh., in: Belvedere 8, 1925, II, 97ff.

- Beissel, S. Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg/Br.1909.
- Beissel, S. Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte, Freiburg/Br.1913.
- Bildwerke aus dem Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, bearb. v. A.Walzer, Stuttgart 1967.
- Bloch, P. Die Muttergottes auf dem Löwen, in: Jahrbuch der Berliner Museen 12, Berlin 1970, 253ff.
- Bloch, P. Representations of the Madonna about 1200, in: The Year 1200: A Symposium, New York 1975, 497ff.
- Boeckler, A. Das Stuttgarter Passionale, Augsburg 1923.
- Boeckler, A. Die Regensburg-Prüfener Buchmalerei des 12. und 13.Jh.. Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek, hg. von G.Leidinger, Bd.VIII, München 1924.
- Bogyay, Th.v. Normannische Invasion - Wiener Bauhütte - Ungarische Romanik, in: Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter Bd.2 (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie I), Baden-Baden 1953.
- Brunner, H. Die Trausnitz-Kapelle ob Landshut, München 1968.
- Buberl, P. Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich Bd.4: Die illuminierten Handschriften in Steiermark, Teil 1: Admont und Vorau, Leipzig 1911.
- Buchowiecki, W. Die gotischen Kirchen Österreichs, Wien 1952.
- Cahn, W. Romanesque Sculpture of American Collections. VI The Boston Museum of Fine Arts, in: Gesta IX/2 1970, 69f.
- Cevc, E. Romanski Marijin kip v Velesovem, in: Zbornik za umetnostno zgodovino NV I, Ljubljana 1951, 86ff.
- Cevc, E. Restavracija krakovskega reliefa v Ljubljani, in: Varstvo spomeniko IV - 1951/52, Ljubljana 1953, 41ff.
- Cevc, E. Mojster Solčavske Marije, in: Zbornik za umetnostno zgodovino NV III, Ljubljana 1955, 105ff.
- Cevc, E. L'art du moyen-âge en Slovenie (Umetnost srednjega veka na Slovenskem), Guide des collections artistiques de la Galerie Nationale de Ljubljana I, Ljubljana 1956.
- Cevc, E. Geografski položaj srednjeveškega kiparstva na Slovenskem, in: Zbornik za umetnostno zgodovino NV V/VI, Ljubljana 1959, 273ff.

- Cevc, E. Srednjeveška plastika na Slovenskem, Ljubljana 1963.
- Cevc, E. Poznogotska plastika na Slovenskem, Ljubljana 1970.
- Cevc, E. Gotska plastika na Slovenskem - Narodna Galerija Ljubljana, Ljubljana 1973.
Rez. E. Bacher, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXVIII, Wien 1974, Heft 1/2, 68f.
- Coletti, L. Intorno a qualche scultura romanica nel Veneto, in: Arte Veneta VIII, Venezia 1954, 61ff.
- Demus, O. Wandmalerei einer Gurker Werkstatt in Pettau, in: Carinthia I 123, Klagenfurt 1933, Heft 1, 182f.
- Demus, O. The Church of S. Marco in Venice, Washington 1960.
- Demus, O. Ein Madonnenrelief in Seckau, in: Miscellanea pro Arte, Festschrift für H. Schnitzler, Düsseldorf 1965, 158ff.
- Demus, O. Der 'sächsische' Zackenstil und Venedig, in: Festschrift für W. Schubert, Weimar 1967, 307ff.
- Demus, O. Romanische Wandmalerei, München 1968.
- Demus, O. Byzantine Art and the West, London 1970.
- Deusch, W. R. Mittelalterliche Plastik Italiens, in: Cicerone 1929, 425ff.
- Devigne, M. La sculpture mosane du XII^e au XVI^e siècles, Bruxelles-Paris 1932.
- Doberer, E. Studien zum Südportal der Kärntner Stiftskirche St. Paul, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIII, 1970, 232ff.
- Donin, R. K. Die Bettelordenskirchen in Österreich, Baden bei Wien 1935.
- Eich, P. Die Maria Lactans. Eine Studie ihrer Entwicklung bis in das 13. Jh. und ein Versuch ihrer Deutung aus der mittelalterlichen Frömmigkeit. Diss. Frankfurt/M. 1953.
- Ernst, R. Die Klosterneuburger Madonna, in: Belvedere 5, Wien 1924, I, 97ff.
- Feulner, A.-Müller, Th. Geschichte der deutschen Plastik, München 1953.
- Flemming, J.-Lehmann, E.-Schubert, D. Dom und Domschatz zu Halberstadt, Berlin 1974.

- Folnesics, H.-Planiscig, L. Bau- und Kunstdenkmale des Küstenlandes - Aquileja, Görz, Grado, Triest, Capo d'Istria, Muggia, Pirano, Parenzo, Rovigo, Pola, Veglia etc., Wien 1916.
- Forsyth, I.H. The Throne of Wisdom - Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France, Princeton 1972.
- Forsyth, W.H. Mediaeval Sculptures of the Virgin and Child, New York 1939.
- Francovich, G. de Contributi alla scultura romanica veronese, in: Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte 9, Roma 1942, 103ff.
- Francovich, G. de Benedetto Antelami e l'arte del suo tempo, 2 Bde., Milano-Firenze 1952.
- Frodl, W. Zur Malerei der zweiten Hälfte des 13. Jh. in Österreich, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVI, 20, 1954, 47ff.
- Fuhrmann, F. Das romanische Marien tympanon im Salzburger Museum Carolino Augusteum, in: Salzburger Museum Carolino Augusteum Jahresschrift 5-1959, Salzburg 1960, 49ff.
- Futterer, I. Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220-1440, Augsburg 1930.
- Gál, L. L'architecture religieuse en Hongrie du XIe au XIIIe siècles, Paris 1929.
- Garber, J. Die romanischen Wandgemälde Tirols, Wien 1928.
- Garrison, E.B. Italien Romanesque Panel Painting, Florenz 1949.
- Garzarolli v. Thurnlackh, K. Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941.
Rez.: Th. Müller, Zeitschrift für Kunstgeschichte 11, 1943/44, 59ff.
Rez.: E. Cevc, Zbornik za umetnostno zgodovino NV I, 1951, 208ff.
- Ginhart, K. Gotische Bildwerke in Kärnten, in: Belvedere 8, Wien 1925, Forum II, 93ff.
- Ginhart, K. hg. Die bildende Kunst in Österreich, vorromanische und romanische Zeit (ca. 600 - ca. 1250), Baden bei Wien 1937.
- Ginhart, K. hg. Die bildende Kunst in Österreich, gotische Zeit (ca. 1250 - ca. 1530), Baden bei Wien 1938.
- Ginhart, K. Die Datierung der Fresken in der Gurker Westempore, in: Carinthia I 157, 1967, 9ff.

- Ginhart, K. St. Paul im Lavanttal, Österreichische Kunsttopographie XXXVII, 1969.
- Gnirs, A. Ein mittelalterliches Reliefbild der Gottesmutter in Laibach, in: Mitteilungen der K.K.Zentralkommission III. Folge Bd.XVI, Wien 1918, 16f.
- Goldschmidt, A. Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, Berlin 1924.
- Goldschmidt, A.-Weitzmann, K. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII.Jh., 2 Bde., Berlin 1930-1934.
- Graus, J. Der Dom zu Seckau und die romanische Kunstperiode, in: Kirchenschmuck II, Graz 1871, 49ff.
- Graus, J. Der Dom zu Seckau, in: Mitteilungen der K.K.Central-Commission 19, Wien 1874, 61ff.
- Graus, J. Ein Kirchenpaar zu Graz, in: Kirchenschmuck XV, Graz 1884, 11ff., 22ff., 31ff., 59ff., 65ff.
- Graus, J. Oberburg, in: Kirchenschmuck XVII, Graz 1886, 113ff.
- Grimme, E.G. Der Aachener Domschatz, in: Aachener Kunstblätter 42, Düsseldorf 1972.
- Grimschitz, B. Die romanische Malerei in Österreich, in: Die bildende Kunst in Österreich, vorromanische und romanische Zeit, hg. von K.Ginhart, Wien 1937, 113ff.
- Guggenbauer, G. Die mittelalterliche Plastik in Österreich, in: Christliche Kunstblätter 68, Linz 1927, 19ff.
- Guldan, E. Eva und Maria - Eine Antithese als Bildmotiv, Graz-Köln 1966.
- Hahn, L. Die Dollingerplastik in Regensburg, in: Ober-rheinische Kunst III, Freiburg/Br. 1928, Heft 1/2, 19ff.
- Halm, Ph.M.-Lill, G. Die Bildwerke in Holz und Stein vom XII.Jh. bis 1450, Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums XIII,1, Augsburg 1924.
- Hamann, R. Die Kapitelle im Magdeburger Dom, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 30, Berlin 1909, 258ff.
- Hamann, R. Die Salzwedeler Madonna, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft III, Marburg/L. 1927, 77ff.
- Hamann, R. Die Abteikirche von St.Gilles und ihre künstlerische Nachfolge, 3 Bde., Berlin 1955.

- Hamann, R.-Kästner, K.W. Die Elisabethkirche in Marburg, 2 Bde., Marburg 1924, 1929.
- Harrsen, M. Cursus sanctae Mariae. A thirteenth-century manuscript, now Ms.739 in the Pierpont Morgan Library New York, New York 1937.
- Hermann, H.J. Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich Bd.8: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Die deutschen romanischen Handschriften, Leipzig 1926.
- Hoppe, A. Des Österreichers Wallfahrtsorte, Wien 1913.
- Hubel, A. Der Erminoldmeister und die deutsche Skulptur des 13.Jh., Regensburg 1974.
- Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko I, Ljubljana 1891 - XIX, Ljubljana 1909.
- Jerchel, H. Beiträge zur Österreichischen Handschriften-illustration, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 2,1935, 308ff.
- Jullian, R. L'éveil de la sculpture italienne, Paris 1945.
- Jullian, R. Les persistances romanes dans la sculpture gothique italienne, in: Cahiers de Civilisation Médiévale III, Poitiers 1960, 295ff.
- Kat. Aachen 1961 Bewahrte Schönheit. Mittelalterliche Kunst der Sammlung Hermann Schwartz, in: Aachener Kunstblätter, Aachen 1961, Heft 21.
- Kat. Aachen 1965 Karl der Große, Werk und Wirkung, Aachen 1965.
- Kat. Athen 1964 L'Art Byzantin - Art Européen (Byzantine Art), Athen 1964.
- Kat. Augsburg 1973 Suevia Sacra - Frühe Kunst in Schwaben, Augsburg 1973.
- Kat.Baltimore 1947 Early christian and byzantine art, Baltimore 1947.
- Kat.Barcelona 1961 L'Art Roman, Barcelona-Santiago de Compostella 1961.
- Kat.Corvey 1966 Kunst und Kultur im Weserraum. 800-1600. 2 Bde., Corvey 1966.
- Kat.Essen 1968 Marienbild in Rheinland und Westfalen, Essen 1968.
- Kat.Graz 1936 Steirische Plastik und Malerei bis 1440, Landesgemäldegalerie Graz 1936.

- Kat.Graz 1975 Frühe Glasmalerei in der Steiermark. Sonderausstellung anlässlich der Restaurierung der Glasgemälde von St.Walpurgis, Graz 1975.
- Kat.Köln 1972 Rhein und Maas - Kunst und Kultur 800 bis 1400, 2 Bde., Köln 1972 und 1973.
- Kat.Krems 1964 Romanische Kunst in Österreich, Krems 1964.
- Kat.Krems 1967 Gotik in Österreich, Krems 1967.
- Kat.Lilienfeld 1976 Tausend Jahre Babenberger in Österreich, Stift Lilienfeld 1976.
- Kat.Ljubljana 1973 Gotska plastika na Slovenskem, bearb. von E.Cevc, Narodna Galerija Ljubljana, Ljubljana 1973.
- Kat.München 1960 Bayerische Frömmigkeit - 1400 Jahre christliches Bayern, München 1960.
- Kat.München 1972 Bayern - Kunst und Kultur, München 1972.
- Kat.New York 1970 The Year 1200, 2 Bde., New York 1970.
- Kat.Paris 1968 L'Europe Gothique XII^e XIV^e siècles, Paris 1968.
- Kat.Paris 1971 L'Art en Yougoslavie de la préhistoire à nos jours, Paris 1971.
- Kat.St.Lambrecht 1978 Gotik in der Steiermark, St.Lambrecht 1978.
- Kat.Stuttgart 1977 Die Zeit der Staufer. Geschichte - Kunst - Kultur, 4 Bde., Stuttgart 1977.
- Kat.Udine 1968 Mostra di Codici Liturgici Aquileiesi, Udine 1968.
- Kat.Venezia 1974 Venezia e Bisanzio, Venezia 1974.
- Kat.Wien 1933 Mittelalterliche religiöse Kunst aus Österreich - Ausstellung im Hagenbund, Wien 1933; Kat. von A.Kieslinger, in: Kirchenkunst, Österreichische Zeitschrift für Pflege religiöser Kunst, Wien Sonderheft 1933.
- Kat.Wien 1936 Malerei und Plastik aus Steiermark bis 1440, bearb. von K.Garzarolli, Wien 1936.
- Kat.Wien 1970 Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich, Wien 1970.
- Karlinger, H. Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg, 1050-1260, Augsburg 1924.

- Katzenellenbogen, A. The Sculptural Programs of Chartres Cathedral; Christ, Mary, Ecclesia. Baltimore 1959.
- Kern, A. Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz, Bd.1, Verzeichnis der Handschriften im Deutschen Reich Teil II, Leipzig 1942, Bd.2, Wien 1956, Bd.3, Wien 1967, Nachträge und Register von M.Mairold.
- Kieslinger, F. Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich (Artes Austriae, Studien zur Kunstgeschichte Österreichs, Bd.1), Wien 1923.
- Kieslinger, F. Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, in: Belvedere 3, 1923, I, 149ff. und 185ff.; 4, 1923, II, 9ff., 43ff., 69ff., 125ff.
- Kieslinger, F. Mittelalterliche Bildwerke 1200-1440, in: Belvedere 4, 1923, II, 93ff.
- Kieslinger, F. Mittelalterliche Plastik in Österreich, Wien 1926.
- Kieslinger, F. Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450, Wien o.J. (1928).
- Kieslinger, F. Österreichs frühgotische Madonnenstatuen, in: Jahrbuch der österreichischen Leo-Gesellschaft, Wien 1932, 180ff.
- Kieslinger, F. Mittelalterliche Skulpturen einer Wiener Sammlung, Wien-Leipzig 1937.
- Kingsley Porter, A. Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads, 10 Bde., Boston 1923.
- Kingsley Porter, A. Spain or Toulouse? And other Questions, in: Art Bulletin VII, 1925, 3ff.
- Kodolitsch, G. Die Bauplastik von St.Marein im Paradiese, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXI, Wien 1967, 16ff.
- Koechlin, R. Les ivoires gothiques français, 3 Bde., Paris 1924.
- Kohlbach, R. Die gotischen Kirchen von Graz, Graz 1950.
- Kohlbach, R. Die Stifte Steiermarks, Graz 1953.
- Kohlbach, R. Steirische Bildhauer, Graz 1956.
- Kos, M.-Stelè, F. Srednjeveški rokopisi v Sloveniji (Codices aetatis mediae manu scripti qui in Slovenia reperiuntur), Ljubljana 1931.

- Krautheimer-Hess, T. The original Porta dei Mesi at Ferrara and the art of Niccolò, in: Art Bulletin 26, 1944, 152ff.
- Kris, E. Mittelalterliche Bildwerke - Sammlungen des Kunsthistorischen Museums in Wien, Heft 2, Wien 1925.
- Kroemer, R. Die Entstehung und Bedeutung des Zackenstiles in der steirischen Kunst des 13.Jh., Diss.Graz 1954.
- Kunst des Mittelalters. Malerei, Plastik, Glasmalerei. Alte Galerie am Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum. Bearb. v.G.Biedermann, Graz 1976.
- Kunze, H. Die gotische Skulptur in Mitteldeutschland, Bonn 1925.
- Kutal, A. Tužanská Madona, in: Umění 2, Prag 1954, 318ff.
- Lanckoronski, K.-Niemann, G.-Swoboda, H. Der Dom von Aquileja, sein Bau und seine Geschichte, Wien 1906.
- Lange, R. Das Marienbild der frühen Jahrhunderte - Iconografia Ecclesiae Orientalis, Recklinghausen 1969.
- Lasareff, V. Early Italo-Byzantine Painting in Sicily, in: Burlington Magazine LXIII, 1933, 279ff.
- Lasareff, V. Studies in the Iconography of the Virgin, in: Art Bulletin 20, 1938, 26ff.
- Leisching, J. Figurale Holzplastik Bd.I: Wiener Privatbesitz, Wien 1908; Bd.II: Aus österreichischen Museen und Kirchen, Wien 1913.
- Leonhard, P.L. O.S.B. Das Stift Seckau unter dem Probst Ortolf von Prank, seinem 'Restaurator' (1259-1298), in: Studien und Mitteilungen aus dem Benedictiner- und Cistercienser-Orden II, 1891, 12ff.
- Lexikon der christlichen Ikonographie, 6 Bde., Freiburg/Br., 1968ff.
- Lexikon der Marienkunde I, Regensburg 1967.
- Lexikon für Theologie und Kirche, 10 Bde., Freiburg/Br. 1957-1965.
- Loehr, M. Die Grabplatte auf der steirischen Frauenburg und die Ruhestätte Ulrichs von Liechtenstein, in: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung LXV, Wien 1957, 62ff.
- Magagnato, L. Arte e civiltà del medioevo veronese, Torino 1962.

- Mellini, G. Scultori veronesi del Trecento, Milano 1971.
- Michna, Chr. Das salomonische Thronsymbol auf österreichischen Denkmälern, in: Alte und moderne Kunst 6, 1961, Heft 43, 2ff.
- Mirkovič, L. Die nährende Gottesmutter (Galaktotrophusa), in: Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Roma 1936, II, Roma 1940, 297ff.
- Mitteilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale I, Wien 1856 - XX, 1874; NF I, Wien 1875 - XXVIII, 1902; III.Folge I, Wien 1902 - XVI, 1918.
- Morassi, A. La pittura e la scultura nella Basilica, in: La Basilica di Aquileia a cura del comitato per le cerimonie celebrative del IX^o centenario della Basilica e del I^o decennale dei Militi Ignoti, Bologna 1933, 299ff.
- Müller, Th. Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935.
- Müller, Th. Gotische Skulptur in Tirol, Bozen 1976.
- Müller-Abensberg, J. Der Meister der Kreuzigungsgruppe in der Burgkapelle der Trausnitz zu Landshut, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923, 153ff.
- Muñoz, A. Pièces de choix de la Collection du Comte Grégoire Stroganoff, Rome 1911.
- (N.N.) Die gotische Leechkirche in Gratz, in: Mitteilungen der K.K.Central-Commission VII, 1859, 182ff., 218ff.
- Novotny, F. Romanische Bauplastik in Österreich, Wien 1930.
- Orožen, I. Das Bistum und die Diözese Lavant, 8 Bde., Marburg/Drau 1875-1893.
- Oursel, C. La miniature du XII^e siècle à l'abbaye de Cîteaux d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Dijon, Dijon 1926.
- Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege I, Wien 1947ff.
- Palol, P.de-Hirmer, M. Spanien - Kunst des frühen Mittelalters, München 1965.
- Panofsky, E. Deutsche Plastik des 11.-13.Jh., München 1924.
- Planiscig, L. Il rinascimento nella basilica di Aquileia, in: Forum Julii I, Gorizia 1910, 70ff.
- Pope-Hennessy, J. Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum, 3 Bde., London 1964.

- Rasmo, N. La scultura romanica nell'Alto Adige, in: Cultura Atesina, 7, 1953, 26ff.
- Roth, P.B. OSB Seckau - Geschichte und Kultur 1164-1964, Wien 1964.
- Roth, P.B. OSB Die Neuordnung des Chores im Münster zu Seckau, in: Das Münster 18, 1965, 264ff.
- Salles, A.-Lion-Goldschmidt, D. Adolphe Stoclet Collection, Brussels 1956.
- Sandberg-Valalà, E. Mediaeval Painting at Verona, in: Art Studies 8/II, 1931, 159ff.
- Sandberg-Valalà, E. L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del dugento, Siena 1934.
- Sauerländer, W. Das Stiftergrabmal des Grafen Eberhard in der Klosterkirche zu Murbach, in: Amici Amici, Festschrift für Werner Gross, München 1968, 59ff.
- Sauerländer, W. L'Europe Gothique, XII^e XIV^e siècles - points de vue critiques à propos d'une exposition, in: Revue de l'Art 1969, 83ff.
- Sauerländer, W. Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270, München 1970.
- Schädler, A. Zur kunstgeschichtlichen Stellung der Bauplastik des Regensburger Domes, in: Kunstchronik 9, 1956, 298ff.
- Schiller, G. Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1969ff.
- Schmedding, B. Romanische Madonnen der Schweiz. Holzskulpturen des 12. und 13. Jh. Scrinium Friburgense 4, Freiburg/Schweiz 1974.
- Schmidt, G. Beiträge zum Problem des Erminoldmeisters, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 11, 1957, 141ff.
- Schnerich, A. Die Muttergottes-Statue in der Krypta des Domes zu Gurk, in: Kirchenschmuck 24, Graz 1893, 9ff.
- Schubert, D. Von Halberstadt nach Meißen. Bildwerke des 13. Jh. in Thüringen, Sachsen und Anhalt, Köln 1974.
- Simson, O.v. hg. Das Mittelalter II, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 6, Berlin 1972.
- Stafski, H. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450, Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Die mittelalterlichen Bildwerke 1, Nürnberg 1965.

- Stegenšek, A. Unbekannte Bildwerke und Malereien aus dem oberen Sanntal, in: Mitteilungen der K.K.Central-Commission III. Folge, Bd.II, Wien 1903, 123ff.
- Stegenšek, A. Dekanija Gornjegrajska, Maribor 1905.
- Stegenšek, A. Konjiška Dekanija, Maribor 1909.
- Steingraber, E. Deutsche Plastik der Frühzeit, Königstein/Ts.1961.
- Stelè, F. Politični okraj Kamnik, Ljubljana 1929.
- Stelè, F. L'Art en Slovénie et le Byzantinisme, in: Orient et Byzance - Etudes d'Art médiéval publiées sous la direction de G.Millet Bd.V, L'Art Byzantin chez les Slaves II, Paris 1932, 381ff.
- Stelè, F. Slovenske Marije, Celje 1940.
- Stelè, F. Bizantinske in po bizantinskih posnete Marijine podobe med Slovenci (Byzantinische und byzantinisierende Andachtsbilder bei den Slowenen), in: Razprave filozofsko-filološko-historičnega razreda AZU v Ljubljani II, Ljubljana 1944, 375ff.
- Stelè, F. Oris zgodovino umetnosti pri Slovencih, Ljubljana 1966.
- Steška, V. Kranjska Marijina božja pota pred 200 leti, in: Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko IX, Ljubljana 1899, 119ff.
- Steška, V. Marijini spomeniki v Ljubljani, in: Knjiga o Mariji - spomin na prvi slovenski Marijin kongres 1924 v Ljubljani, Ljubljana 1925, 247ff.
- Stollreither, E. Bildnisse des 9.-18.Jh. aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, hg. von G.Leidinger Bd.9, 1, München 1928.
- Stubblebine, J.H. Byzantine Influence in thirteenth-century Italian panel painting, in: Dumbarton Oaks Papers 20, 1966, 85ff.
- Suckale, R. Studien zur Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatuen der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300, Diss. München 1970.
- Šumi, N. Problemi spomeniškega varstva v Ljubljani v letih 1951 in 1952, in: Varstvo spomeniko IV - 1951/52, Ljubljana 1953, 53ff.

- Swarzenski, G. Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters, Teil II, 2 Bde., Leipzig 1908-1913.
- Swarzenski, H. Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jh. in den Ländern an Rhein, Main und Donau, 2 Bde., Berlin 1936.
- Swarzenski, H. A Masterpiece of Lombard Sculpture, in: Boston Museum of Fine Arts Bulletin 57, 1959, 64ff.
- Tietze, H. Beschreibendes Verzeichnis der Illuminierten Handschriften in Österreich Bd. 2: Die illuminierten Handschriften in Salzburg, Leipzig 1905.
- Toesca, P.-Forlati, F. Die Mosaiken von San Marco, Milano 1957.
- Toesca, P. Storia dell'Arte Italiana - Il Medioevo, 2 Bde., Torino 1965.
- Trier, E. Die Madonna von Unkelbach, in: Miscellanea pro Arte, Festschrift für Hermann Schnitzler, Düsseldorf 1965, 223ff.
- Vale, G. Storia della Basilica dopo il secolo IX, in: La Basilica di Aquileia a cura del comitato per le cerimonie celebrative del IX^o centenario della Basilica e del I^o decennale dei Militi Ignoti, Bologna 1933, 47ff.
- Velepič, C. Najstarejši plastični spomenik v Ljubljani, in: Ljudska Pravica, Ljubljana 20.5.1951.
- Velepič, C. Konservacija timpana z Marijinim kipom v krakovski kapelici v Ljubljani, in: Zbornik zaštite spomenika kulture, Beograd 1952, 63ff.
- Venturi, A. Storia dell'arte italiana, 11 Bde., Milano 1901-1940.
- Vezin, G. L'adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif, Paris 1950.
- Vischer, G.M. Topographia Ducatus Stiriae, hg. von Anton Leopold Schüller, 2 Bde., Graz 1976².
- Vitzthum, G.-Volbach, W.F. Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, Wildpark-Potsdam 1924.
- Volbach, W.F. Die mittelalterlichen Bildwerke der Sammlung Benario, Kunstwerke aus deutschem Privatbesitz II, Berlin 1923.
- Volbach, W.F. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums Berlin, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz, Staatliche Museen zu Berlin - Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums Bd. 3, Berlin-Leipzig 1930².

- Vrhovnik, I. Kapelica v Krakovem, in: Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko V, Ljubljana 1895, 125ff.
- Weitzmann, K. Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai, in: Art Bulletin 45, 1963, 179ff.
- Woisetschläger-Mayer, I. Die Kunstwerke des Stiftes Göss, Stift Göss, Geschichte und Kunst, Linz 1961.
- Woisetschläger-Mayer, I. Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Murau, Österreichische Kunsttopographie XXXV, Wien 1964.
- Wonisch, O. Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St.Lambrecht, Österreichische Kunsttopographie XXXI, Wien 1951.
- Zadnikar, M. Sloweniens Denkmalpflege in den letzten Jahren, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 9, Wien 1955, 1ff.
- Zadnikar, M. Romanska arhitektura na Slovenskem, Ljubljana 1959.
Rez.: E.Bachmann, Christliche Kunstblätter 1, 1962, 19ff.
- Zadnikar, M. La chartreuse de Žiče (Seiz) la plus ancienne chartreuse en Europe centrale, in: Mélanges à René Crozet II, Poitiers 1966, 829ff.
- Zadnikar, M. Romanesque Architecture in Slovenia, in: Journal of the Society of Architectural Historians 28, 1969, 99ff.
- Zadnikar, M. Srednjeveška arhitektura kartuzijanov in slovenske kartuzije, Ljubljana 1972.
- Zadnikar, M. Spomeniki cerkvene arhitekture in umetnosti (Veliki Slovenski Kulturni Spomeniki 1), Celje 1973.
- Zbornik zaštite spomenika kulture I-1950, Beograd 1951ff.
- Zbornik za umetnostno zgodovino I, Ljubljana 1921-XX, Ljubljana 1944; NV I, Ljubljana 1951ff.
- Zykan, J. Die Restaurierungsarbeiten der Werkstätten des Bundesdenkmalamtes für die Ausstellung 'Romanik in Österreich', in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 18, 1964, 58ff.

Abbildungsverzeichnis

- Abb.1 Sulzbach (Solčava/Celje, Slowenien), Pfarrkirche Maria Schnee.
- Abb.2 Sulzbach, Pfarrkirche.
- Abb.3 Laibach (Ljubljana, Slowenien), Narodna Galerija.
- Abb.4 Seckau (Steiermark), Stiftskirche, Westportal, Tympanon.
- Abb.5 Graz (Steiermark), Deutschordens-Kirche Maria am Leech, Westportal, Tympanon.
- Abb.6 Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum.
- Abb.7 Preding (Steiermark), Pfarrkirche Maria in Dorn.
- Abb.8 Obernburg (Gornji Grad, Slowenien), Kapitell.
- Abb.9 Laibach, Mestni Muzej, Kapitellfragment.
- Abb.10-13 Graz, Deutschordens-Kirche Maria am Leech, Schlußsteine (von Osten nach Westen).
- Abb.14-15 Göss-Leoben (Steiermark), ehem. Benediktinerkirche, Michaelskapelle, Schlußsteine (Ost-Joch, West-Joch).
- Abb.16-17 Murau (Steiermark), Pfarrkirche St.Matthäus, Schlußsteine im Chor und im mittleren Joch des Langhauses.
- Abb.18 Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum.
- Abb.19 Torcello, Museo Provinciale, Altartafel, Mittelteil.
- Abb.20 Verona, S.Fermo Maggiore, Unterkirche.
- Abb.21 Verona, S.Zeno Maggiore, Westportal, linke Seite.
- Abb.22 Brüssel, Sammlung Stoclet.
- Abb.23 Verona, Palazzo Vescovile.
- Abb.24 Aquileja, Dom S.Maria.
- Abb.25 Aquileja, Dom S.Maria.
- Abb.26 Friesach (Kärnten), aus der Kapelle am Petersberg, Pfarrhof.
- Abb.27 Kiew, Bibliothek der Ukrainischen Akademie der Wissenschaften, Inv.Nr.DA 25.
- Abb.28 Bozen, Probsteikirche Unserer Lieben Frau.
- Abb.29 ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zerstört).

Abbildungsnachweis

Narodna Galerija, Ljubljana: 3; Dr. Kurt Woisetschläger, Graz: 4, 10, 11, 12, 13, 14, 15; Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz: 6; Inštitut za umetnostno zgodovino, Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana: 9; Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien: 16, 17; Osvaldo Böhm, Venezia: 19, 25; nach Sandberg-Vavalà, in: Art Studies 8/II, 1931, Fig.13: 20; nach Francovich, in: RIA 9, 1942, Fig.38 und 37: 22, 23; nach Lasareff, in: Art Bulletin 20, 1938, S.58, fig.45: 27; Bildstelle des Landesdenkmalamtes, Bozen: 28; Staatliche Museen zu Berlin: 29. Alle übrigen Abbildungen sind Aufnahmen der Verfasserin.

Abbildungen



Abb.1 Sulzbach(Solcava/
Celje, Slowenien),
Pfarrkirche
Maria Schnee



Abbaye de Salindoch, Pontreuech



Abb.3 Laibach (Ljubljana,
Slowenien),
Narodna Galerija



Abb.4 Seckau (Steiermark),
Westportal, Tympanon



Abb. 1 Graz (Steiermark),
Deutschordens-Kirche
Maria am Leech, West-
portal, Tympanon

Abb. 6 Graz, Alte Galerie
am Landesmuseum
Joanneum



Abb. 7 Preding (Steiermark).
Pfarrkirche
Maria in Dorn





Abb. 8 Obernburg (Gornji Grad,
Slowenien), Kapitell



Abob.9 Laimed, Mestral Muzej,
Pellfragment



Abb. 10-11
Graz, Deutschordens-
Kirche Maria am Leech,
Schlußsteine (von Osten



Abb. 12-13
Graz, Deutschordens-Kirche
Mari am Leech, Schluß-
steine (von Osten nach
Westen)



Abb. 16-17
Mura (Steiermark),
Pfarrkirche St. Matthea,
Schlußsteine im Chor und
im mittleren Joch des
Langhauses



Abb.18 Graz, Alte Galerie
am Landesmuseum
Joanneum



Abb.19 Torcello, Museo
provinciale. Altar-
tafel, Mittelteil



Abb. 20 Verona, S. Ferio
Maggiore, Unterkirche



Abb. 21 Verona,
S. Zeno Maggiore,
Westportal,
linke Seite



Abb. 2 Bruseles, Salomonstoclet



Abb. 3 Verona, Palazzo Vescovile



Abb. 4 Aquileja, Dom S. Maria



211. A. 111. 11.
Dom S. Maria



Abb. 20 Petersberg (Kopie),
aus der Kapelle am
Petersberg, Petersburg



Abb. 27 Kiew, Bibliothek der
Ukrainischen Akademie
der Wissenschaften,
Inv. Nr. DA 25

Die Abbildung ist eine
Kopie nach Lasareff, *Antiquitäten* 20, 19. 10.
S. 158, 10. 45. Eine Original-
aufnahme stand in der
nicht zur Verfügung.



Abb.28 Bozen, Probsteikirche
Unserer Lieben Frau



Abb.29 ehem. Berlin,
Kaiser-Friedrich-
Museum (zerstört)

Lebenslauf

Als erstes Kind des damaligen Kapitänleutnant Helmut Laubert und seiner Ehefrau Liselotte, geb. Ebersberg, wurde ich, Ulrike Laubert-Konietzny, am 15.9.1945 in Kitzbühel/Tirol geboren.

1966 erwarb ich an der Jacob-Grimm-Schule in Kassel das Reifezeugnis und begann anschließend an der Karl-Franzens-Universität in Graz mit dem Studium der Kunstgeschichte. 1968 bis 1969 ging ich an die Albert-Ludwigs-Universität nach Freiburg/Br. In München setzte ich seit 1969 mein Studium an der Ludwig-Maximilians-Universität fort und schrieb bei Prof.Dr.Theodor Müller meine Dissertation. 1975 promovierte ich in den Fächern Kunstgeschichte, klassische Archäologie und byzantinische Kunstgeschichte. Meine akademischen Lehrer waren die Professoren Bielefeld, Braunfels, Diez, Franz, Homann-Wedeking, Lieb, Lisner, Restle, Sauerländer, Schumacher, Wessel, Zanker.

